

# مرحباً: كتاب آسيا وإفريقيا

الى اشعر وأنا أرحب بكم في القاهرة ، الى أرحب باللايين من قرائكم .

واشعر وأنا انظر الى جميعكم هذا ، الى أرى معكم جموعاً كثيرة من شحوب حركتها كلمات شريفة صادقة ، ألقينوها بينهم مكتوبة أو منطوقة ، منظومة أو منسورة ، وكانت دائماً دليقة التعبير مما تجيش به صدورهم من آمال ، وما تنجيه اليه قلوبها من أمن ، وحب وأخاء .

واشعر وأنا أطلع الى نتائج آمال مؤتمركم هذا في شفق ، أن علي أن أستعيد معكم صيحات مدوية ، أطلقتوها ذات يوم باسم شعوبكم فهزتم بها للاع الظلم ومهدمت بها الطريق الى الاستقلال بلادكم ، وأنتم مستقبل الإنسان في مجتمعاتكم وكان صرير أفلاككم ، أخرى من البني وأرض من الملوان ، لأنه صفوح إيمان لا يتزعزع ، بكرامة الانسانية وشرف الانسان ، وعندما أستعيد هذه الذكريات من سنوات الكفاح ، تراخ نفس ، الى ما سيحققه مؤتمركم هذا من نتائج .

لقد تعرض كتاب كثيرون للاضطهاد ، وهم يفسسون أبواب الأمل ، أمام الملايين من أبناء شعوبهم .

وإن هؤلاء في أمتناك دينا ، لا تلك أن تردده ، وأكثر من لعبة متواضعة أمام ما تعرضوا له من أذى ، وما أدوه من وأجب وما قاموا به من دور فعال ، نجنى اليوم بعض لمراته ، ونحسن نتجعت في هذا المؤتمر .

أنني أدرك تمام الإدراك ، أن كلا منكم يقدر الدور الفعال للبناء ، الذي أصبح علينا أن نواجهه . وإذا كان كتاب منا قد بدلوا في الماضي ما تسجله لهم اليوم بالتحية والتقدير ، فإنه لا يزال أمامكم نضال طويل لتحرير بقية شعوب آسيا وإفريقيا من الاستعمار وأنتم الاستقلال الذي حققته دول هاتين القارتين ، والعمل الدؤوب المستمر ، على أن تتطور حياتنا تطوراً فعالاً ، في سبيل مستقبل أفضل ، يضمن حقوق الإنسان في الكرامة والحرية والعدل .

على أننا ونحن نفرض هذه الحركة ، لا نستطيع أن نعيش بمعزل عن المشكلات الأساسية في عالمنا ومن هنا يصبح لزاماً علينا أن نساهم في حل المشكلات التي تواجهها الانسانية اليوم ، ووضعت حد للخوف والقلق الذي يبعث فيه انسان هذا الزمان .

ان علينا أن نساهم في تأمين السلام ، وأن نقضي على هواجس الشك أمام كل ما هو غامض ومظلم ومجهول ، لتنتج طاقات الإنسان نحو البناء ، في عالم يسوده الحب والتعاون والأخاء .

ولن يتأتى لنا هذا ، ما لم نناضل تضامناً فعالاً في سبيل دعم علاقات الكتاب في قارتنا ، ودعم علاقاتهم كذلك بأصحاب الأنلام الشريفة المناهضة من كتاب العالم .

أننا في هاتين القارتين ، أيها السادة ، قد أرمقنا حصصاً بتاريخ طويل ، واجتزنا عاشياً مشتركاً ، وتعرضنا لعاصر مشابه .

ولقد امتلأ تاريخنا بحضارات عريقة أصيلة ، ولكوا الأسماء كانت قد خلفت إيماناً الى حضارات أخرى فبر هذه الحضارات ، فزادت الشقة بيننا وبين ما في بيئتنا من ثقافات . وكنا نتقابل من طريق لغات غريبة ، ليست من لغات أرضنا ، ومن طريق ثقافات غريبة ، ليست من ثقافات بيئتنا ، ومن طريق حضارات غريبة ، ليست هي حضاراتنا .

على أننا اليوم يجب أن نرداد أوطاناً وعالمنا بحيث نلتقي حول لغاتنا وثقافتنا والحضارات النابعة من بلادنا ، لنساهم مع كل حضارات الانسان ، أيما كان مكانها في مزيد من التقدم والرخاء .

أننا لسنا غصوم حضارة من الحضارات ، ولا ثقافة من الثقافات فجميعها تقدم الانسان وتساهم في تطوره . وعندما تعود الى ثقافتنا لونها فلأنها مستنظم الى ركب الثقافة الانسانية في سبيل الخير والجمال .

وأخيراً فقد كنت أرى أن أختم هذا الحديث اليكم كما يداها مرحباً بكم ، لولا إيماناً بأتاكم في بلادكم ، فأنتم كتاب تتجاوزون بالذمكم والتكريم حدود الزم وحدهود الوطن الى الانسانية جميعاً مهما تعاقبت أجيالها .

لهذا فاني مع ترحيبي بكم ، أكتفي في ختام هذا الخطاب اليكم ، بالتهنئة والرجاء أن يسدد الله خطاكم .

من كلمة السيد الدكتور ثروت عكاشة  
وزير الثقافة والإرشاد القومي  
في افتتاح المؤتمر الثاني للكتاب العربيتين الآسيويين

# معجزة

## قصة شعب

## الجزائر



في أول نوفمبر الماضي أتمت ثورة الجزائر عامها السابع ، وبدأت عاما جديدا من الكفاح البطولي الرائع الذي يعتز به كل جزائري ، بل كل عربي ، بل كل إنسان يؤمن بالإنسانية وكرامته وبحق الشعوب في أن تقرر مصيرها وتحيا حياة حرة كريمة لا عدوان فيها ولا استغلال .. وفي عدد ديسمبر نشرت « المجلة » فصولا من قصة الثورة الجزائرية ، والعوامل التي مهدت لقيامها منذ مولد حزب نجم شمال أفريقيا عام ١٩٢٧ حتى نشوب الثورة المسلحة بعد منتصف ليلة ٢١ أكتوبر سنة ١٩٥٤ ، وتتابع اليوم بقية الفصول ، ونحن نؤمن أن الثورة الجزائرية لا يمكن عرضها في مقال أو مقالين ، بل هي في حاجة الى مجلدات ضخمة تسجل البطولات الرائعة التي يصنعها كل يوم أبناء الجزائر بدعائهم وتضحياتهم ، وتسجل في الوقت نفسه صنوف الهمجية والوحشية التي تمارسها الحكومات الفرنسية المتعاقبة في أرض الجزائر وهي تحاول الاحتفاظ بهيبتها الزعومة ومجدها الغرافي ..

ولا يعرف التاريخ فضلا من فصول الخسة والتذلة والعقوق ، مثل ذلك الفصل الماجن الخليع الذي سجلته فرنسا باحتلالها للجزائر ..  
ففي عام ١٧٩٤ جاءت فرنسا وهي تمر بأزمة من أخطر أزمات تاريخها حين هاجمتها الدول الأوروبية للقضاء على ثورتها الكبرى التي

وإذا كانت الثورة الجزائرية المسلحة قد بدأت في أول نوفمبر عام ١٩٥٤ ، فإن الشعب الجزائري لم يبدأ ولم يستسلم للاحتلال الفرنسي يوما واحدا خلال قرن وربع . تعاقبت خلاله الثورات، وتكررت فيه محاولات الجزائريين لاستخلاص حقوقهم من غاشيها الغادرين ..

نادت بالحرية والإخاء والمساواة .. ومدت فرنسا يدها لتجدي القوت والعون ، فكانت الجزائر هي الدولة الوحيدة التي اخترقت الحصار المفروض على فرنسا ، وأمدتها بالقمح والحبوب وبمبلغ كبير من المال ، فانقذتها بذلك من المجاعة ومن الأزمة الخائفة التي كانت تهددها بالفاء ..

هل يمكن لعقل أن يتصور أن هذا الصنيع كان اللديرة التي استندت إليها فرنسا لتحتل الجزائر بعد ذلك ؟ ..

إن التاريخ يؤكد لنا أن هذا ما حدث بالضبط .. فقد ظلت فرنسا تماطل في سداد دينها أكثر من أربعة وعشرين عاما ، ثم بدأت تسامح في تخفيض قيمته ، واضطرت حكومة الجزائر إلى الرضوخ والوافقة على قبول مبلغ يعادل ثلث دينها الحقيقي .. وحتى هذا المبلغ لم تدفعه فرنسا ، فاستدعى حاكم الجزائر قنصل فرنسا وسأله عن دين بلاده ، فاجابه القنصل بعجرفة واستهتار فغضب الحاكم ، وأمر القنصل بالخروج من حضرته ، ولكن القنصل مضى في تحديه ، ورفض الخروج ، فلما كان من الحاكم إلا أن لوح في وجهه بمنشأة ، وكان ذلك في ٢٩ أبريل سنة ١٨٢٧ . فأصبحت تلك الضربة التاريخية هي السبب المباشر لاحتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ بحملة ضخمة مكونة من خمس وستين سفينة ، ٣٠٣ ناقلة جنود عليها ٣٧٦١٧ جنديا ..

ولا نعتقد أن أحدا يحتاج اليوم إلى أن نوضح له الأسباب الحقيقية لذلك الاحتلال ، فقد حدث في زمن كانت الدول الأوروبية الكبرى تتسابق فيه إلى احتلال أراضي إفريقيا وآسيا ، وكان الاستعمار الاقتصادي واضحا لا يخفى ولا يشكر ، بل يتخذ الأساطيل والقوات العسكرية وسيلة سافرة لفرض نفوذه واستغلال الأراضي التي يحتلها والبش بكل من تحدده نفسه بالمقاومة أو الاحتجاج ، وأن احتاج الأمر مع ذلك إلى ذريعة تتلرع بها الدولة المحتلة كالانتقام للاهانة التي الحقها حاكم الجزائر بقنصل فرنسا ، أو للمحافظة على مصالح الدائنين وحماية الأقليات كما حدث في احتلال بريطانيا لمصر بعد ذلك ..

\*\*\*

تلك اذن كانت البداية العجيبة التي يسجلها التاريخ لاحتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ ، ومنذ

ذلك التاريخ حتى يومنا هذا وفرنسا تحتل الجزائر ، وترسل بأبنائها ليستقروا فيها ويتمتعوا بخيراتها ويحرموا أهلها منها ، وتذيق في الوقت نفسه أهل البلاد صنفا بشعة من التعذيب والتكال مما لم يشهد مثله قطر من الاقطار المستعمرة الأخرى .. ومنذ ذلك الحين وثورات الشعب الجزائري تتوالى وتتلاحق ، ونضاله من أجل حريته لا يكاد يهدأ إلا ليستأنف من جديد ، حتى تبلور سخطه ووعيه في ثورته المسماة الكبرى التي بدأت منذ سبع سنوات ..

فمنذ نزول القوات الفرنسية إلى أرض الجزائر شبت ثورات شعبية عديدة ، ففي سنة ١٨٣٠ - بدأت مقاومة شعبية ضخمة بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري واستمرت حتى سنة ١٨٤٧ . وفي سنة ١٨٤٥ قامت ثورة أبو معزة في جبال الظهرة .

ومن سنة ١٨٥١ حتى سنة ١٨٥٤ ثورة أبو بغلة في بلاد القبائل .

ومن سنة ١٨٥٢ حتى سنة ١٨٥٥ ثورة محمد ابن عبد الله في واحات الجنوب ، وواصل ابنه سيدي سليمان الكفاح من بعده عشرين عاما .

وفي سنة ١٨٥٧ قامت ثورة البطلة «لا فاطمة» في منطقة جرجرة ببلاد القبائل .

وفي سنة ١٨٥٩ ثورة بني سناس في وهران على حدود المغرب .

وفي سنتي ١٨٦٣ ، ١٨٦٤ ثورة أولاد سيدي الشيخ في الجنوب .

وفي سنتي ١٨٧٠ ، ١٨٧١ ثورة جبارة بقودها القراني والشيخ الحداد .

وفي سنة ١٩١٦ ثورة جبال أوراس .

ومنذ سنة ١٩١٦ حتى سنة ١٩٥٤ ظل الشعب الجزائري يواصل كفاحه من أجل التحرر والاستقلال بالطرق السلمية كالاشتراك في الانتخابات ، وتكوين الأحزاب السياسية والهيئات الاجتماعية ، وساعده على ذلك الوعود السخية التي أعدها عليه ساسة فرنسا خلال الحربين ، فلمسا انتهت الحرب العالمية الأخيرة شهدت مقاطعنة قسنطينة مصداق هذه الوعود في شكل مذبحة

دامية في « ستيف » و « قالمة » راح ضحيتها أكثر من خمسة وأربعين ألف مواطن جزائري ، لم يجنوا شيئا سوى أن بعضهم سار في مظاهرة سلمية تطالب بتحقيق وعود الحرية والاستقلال .

\*\*\*

إذن فتاريخ احتلال فرنسا للجزائر هو نفسه تاريخ المقاومة البطولية التي خاضها الشعب منذ اليوم الأول لانتهاء هذا الاحتلال ، فلمسا استنفد كافة الوسائل ، ومضت فرنسا في فيها وفي سياسة القمع والبطش والتنكيل لم يكن من سبيل إلا إعلان الثورة المسلحة الشاملة .. وهو ما حدث في السنوات الأولى من صباح أول نوفمبر سنة ١٩٥٤ ، على النحو الذي تحدثت عنه مقالنا السابق .. وقد رأينا صدى نشوب الثورة في الطبقات الحاكمة في فرنسا ، فقد كانت ترى أن بقاءها في الجزائر يمثل مسألة حياة أو موت بالنسبة لفرنسا ، وأن ضياعها معناه أن تتحول فرنسا إلى دولة من الدرجة الثالثة كهلندا وبليجيكا .. ومن هنا كان الإصرار المستميت الذي تقاوم به حكومات فرنسا المتعاقبة قوى التحرر في الجزائر ، والتضحيات الجسيمة التي تنكبها كل عام من أجل استمرار بقاءها هناك ..

فقد بدأت قوات الاحتلال الفرنسية بتخريب ما أسسته بإجراءات الأمن بقصد القضاء على قوات الثوار ، ولم تكن تزيد في عام ١٩٥٤ عن بضعة آلاف .. وشرع الجنرال جيل يقوم بعمليات تطهير .. وتوالت حملات الإرهاب والتعذيب والإبادة بالجملة ، واعتقل آلاف الجزائريين ، وقتل الكثيرون ، وجرح الآلاف ..

وأعلن « مندريس فرانس » رئيس الحكومة في ذلك الوقت : « أن القمع يجب أن يكون محدودا ولكن دون ضعف . وبعد أن يستتب الأمن سنشرع في علاج الأسباب الأساسية للمشاكل وهي أسباب اقتصادية واجتماعية ، وسنحسن الأراضي ونطور الصناعة في الجزائر » .

وقد ظلت هذه النظرة القاصرة إلى ثورة الجزائر هي النظرة الغالبة على تفكير الحكومات الفرنسية المتعاقبة ، مع اختلافات يسيرة .. فكلهم نظروا إلى المشكلة الجزائرية على أنها مشكلة فرنسية داخلية ، وتجاهلوا القوى الضخمة التي تمثلها هذه الثورة

الغنية الجبارة والتي ظلت تردّد قوة وعنفوانا مع مرور السنين .. وحاولوا تهدئة الحال عن طريق الحلول الجزئية والترضيات السطحية ، فمضوا جميعا بالفشل ، وأصبحت الثورة الجزائرية الصاعدة هي الحجر الذي اصطدمت به هذه الحكومات ، فلم تستطع مواصلة السير وتخلت عن كراسي الحكم لغيرها من الحكومات .. فلا يمكن دراسة تاريخ فرنسا السياسي في السنوات الأخيرة إلا على ضوء التطورات الثورية في الجزائر ، والمحاولات العديدة التي تبذلها الحكومات الفرنسية المتعاقبة للوصول لحل لمشكلة الجزائر .

ولمحاولة القمع العسكري التي تستخدمها فرنسا في الجزائر حديث طويل لم تعدد أساليب الوحشية خافية على أحد ، وقد ارتبطت هذه الأساليب بحقيقة أخرى كلها بطولية وفداء واستشهاد .. هي حقيقة الشعب الجزائري وصموده الرائع كل هذه السنوات أمام جحافل الجيش الفرنسي التي قاربت المليون جندي مزودين بأحدث أسلحة الدمار الفتاك .. أسلحة حلف الأطلنطي التي سمحت الولايات المتحدة الأمريكية لحليفها فرنسيها باستخدامها في حرب الجزائر بعد أن توالت هزائمه وتبثت عجزها عن إلحاق الهزيمة بجيش التحرير الوطني الجزائري .. تبث الشعب الجزائري أمام البطش الفادح الوحشي ، واستطاع ثواره أن يلحقوا بالقوات الفرنسية الضخمة خسائر عديدة وهزائم كثيرة ، وتطورت أساليب القتال الثوري بصورة أحست معها فرنسا بعجزها التام عن القضاء على هذه الثورة في ميدان القتال وحده ، ومن هنا تعددت محاولاتها لحل المشكلة الجزائرية بالأساليب السياسية ، وإن لم تستطع مع ذلك أن تعلن فشلها العسكري ، فاستمرت قواتها تندفق على الجزائر ، وظلت تتبع أحط وسائل القتال وأبشع أساليب التنكيل والانتقام ..

\*\*\*

فلندع إذن حديث القتال الإجرامي الفادح ، وما يصحبه من بطولات فداية رائعة ، ونحاول أن نتابع حديثنا عن محاولات الساسة الفرنسيين لحصل مشكلة الجزائر ..

في يناير سنة ١٩٥٥ نوقشت مشكلة الجزائر في الجمعية الوطنية الفرنسية ، وطالب بعض النواب

بأغلبية ٤٥٥ صوتا ضد ٧٦، ولعل هذه الحقيقة توضح حقيقة إيمان ساسة فرنسا بالحرية وبحل المشكلات عن طريق الوسائل السلمية والديمقراطية والانتخابات الحرة التي تجري في حماية الحريات والديابات !

وفي ١٧ فبراير أعلن « جى مولييه » رئيس الوزارة الجديدة خطة حكومته للإصلاح في الجزائر وتتلخص فيما يلي :

أولا : اعتمادات مالية للفلاحين .

ثانيا : مشروع كبير للأعمال الصغيرة ( كتعميد الطرق ، وري الأراضي وإنشاء مراكز التدريب المهني ... الخ )

ثالثا : الإصلاح الزراعي .

رابعا : تشجيع الشركات الخاصة على الاستثمار .

وبطبيعة الحال لم يقدر لهذه الخطة الهزيلة النجاح ، وطلت الثورة الجزائرية ماضية في كفافها البطولي .. تتوالى انتصاراتها ، وتزداد قوة وأيدا وصعدا مع مرور الأشهر والسنين .. وسقطت وزارة « مولييه » وتلتها حكومة « بورجيس مونوري » لتزعم أنها استفادت من أخطاء السابقين ، ووضعت برنامجا جديدا لحل الموقف في الجزائر ، فجاء هو الآخر هزيلا مشوها إذ هدفه الأول إرضاء المقيمين الفرنسيين في الجزائر ، ومضى في تجاهل الشعب الجزائري وقواته المقاتلة ، ويكفي أن نعلم أن الأساس الذي قام عليه هذا البرنامج - حسب تصريح لأكوست في أغسطس سنة ١٩٥٧ أن الجزائر أرض فرنسية ! وأن أهم مبادئه تقسيم الجزائر إلى مقاطعات ومناطق إقليمية تتمتع كل منها بإدارة ذاتية ، وواضح أن القصد من ذلك هزيمة وتفتيت وحدة الشعب الجزائري ، وهي نفس السياسة الاستعمارية الفاشلة التي طلت فرنسا تحاول تنفيذها في الجزائر منذ عام ١٨٣٠ .

وقد عرف هذا البرنامج بالقانون الاطاري ، وقد أقيمت حكومة « مونوري » بموجب كل سلطات الحكم في الجزائر في يدها ، فاحتفظت بحق توجيه سياستها الخارجية والاقتصادية والتعليمية ، ولم تترك لمجالس الاقاليم الا سلطات ضئيلة كمراقبة الاقليم والإشراف على موظفيه وتنفيذ قانون الأحوال

بتنفيذ المشروع الذي قدمه المسيو « ميتران » وزير الداخلية وقتذاك ، ويقضى بتطبيق قانون عام ١٩٤٧ الذي ينص على ادماج الجزائر في فرنسا . وقد استطاعت المعارضة الفرنسية أن تستغل ضعف موقف الجيش الفرنسي في الجزائر لتسحب الثقة من حكومة منديس فرانس ، وخلفه ادجار فور الذي عرض على المجلس الوطني برنامجا لحل المشكلة الجزائرية يتلخص في :

أولا : تطبيق دستور سنة ١٩٤٧ الذي يعتبر الجزائر أرضا فرنسية .

ثانيا : تطبيق برنامج سوستيل الذي يدعو الى الاندماج ، وتعيين بعض الجزائريين في الوظائف الحكومية ، والعمل على حل مشكلة البطالة .

ثالثا : إجراء انتخابات « حرة » ! .

وفاز ادجار فور بثقة الجمعية الوطنية وتأييدها لهذا البرنامج . ورغم بعد هذا البرنامج عن المطالب الوطنية المشروعة لأهل الجزائر إلا أن المستوطنين الفرنسيين في الجزائر رفضوه وهاجموا واعتبروه تهديدا لمصالحهم ، واستطاعوا بنفوذهم القوي في باريس أن يعوقوا تنفيذه .

\*\*\*

وفي أواخر عام ١٩٥٥ سقطت وزارة ادجار فور ، وكانت المشكلة الجزائرية هي الموضوع الرئيسي في الحملة الانتخابية التالية ، وظهرت أثناء هذه الحملة الجبهة الجمهورية مكونة من اتحاد عدة أحزاب ، وأعلن منديس فرانس أحد زعماء هذه الجبهة برنامجها لحل مشكلة الجزائر على النحو التالي :

أولا : توزيع الأغذية في أكثر الجهات يؤسا .

ثانيا : إعادة توزيع الأراضي على أساس جديد .

ثالثا : حل المجلس الجزائري وإجراء انتخابات جديدة بعد ستة أشهر .

ومن الغريب أن أول مشروع عرضته حكومة الجبهة الجمهورية بعد توليها الحكم كان قانون السلطات الخاصة الذي يمنح حاكم الجزائر بموجب سلطات مطلقة لتعيين القوات العسكرية والبوليسية واتخاذ إجراءات إرهابية للقضاء على التمرد الجزائرية وقد صدق عليه المجلس الوطني الفرنسي

الشخصية والقضاء الاسلامي وتوزيع مياه الري .. الى غير ذلك من السلطات الصغيرة التي يتمتع بها أي مجلس قروي ، فكانها حاولت بذلك أن تحول الجزائر الحرة المستقلة الى اقاليم فرنسية تحكم من باريس كبقية مقاطعات فرنسا !

وبدا في تلك الفترة الحديث عن تقسيم الجزائر على اساس تجميع المقيمين الفرنسيين في منطقة الساحل الممتدة من العاصمة الى وهران ، وطرد الجزائريين اصحاب البلاد الى اطراف المنطقة الصحراوية ، وتركيز كل الاصلاحات والصناعات والاستثمارات في المنطقة الاولى .

ورغم هذه الامتيازات السخية التي كفلها القانون الاطاري للمستوطنين الفرنسيين في الجزائر فقد كانوا هم الذين رفضوه ، واوحوا لانصارهم في العاصمة الفرنسية بمعارضته ، ولم يقبلوه الا بعد ان اضيف اليه نص يقضي بتكوين مجلس فيدرالي في فرنسا من ممثلي الفرنسيين المقيمين في الجزائر ، ومثلهم من الجزائريين على الا يكون رئيسه جزائريا !

وفشل المشروع كما فشلت كل المشروعات التي سبقته والتي تلته ، وجاء « فلوكس جابل » ليبحت عن اضافات خارجية يدعم بها القانون الاطاري فاعلن في اوائل سنة ١٩٥٨ عن مشروع حلف البحر الابيض المتوسط الذي يرمي الى ادماج الجزائر في حلف عسكري يتبع حلف الاطلنطي .

وهكذا بلغت السذاجة بحكومة فرنسا الى درجة تصورت معها أن الشعب الجزائري المناضل الذي ذاق الامر من اسلحة حلف الاطلنطي ، يمكن ان يقبل الانضمام الى حلف عدوانى يخضع لنفس الحلف !

وسقطت وزارة « جابلار » ، بل سقطت الجمهورية الفرنسية الرابعة .. وجاء الجنرال « ديغول » لينتقد السياسة الفرنسية من تخطيطها وازماتها ، وكان من الواضح ان حرب الجزائر تمثل اكبر خطر يهدد فرنسا كلها ، فهي تستنفد طاقة هائلة من ابنائها واموالها ، وقد ازداد السخط الذي تتعرض له الحكومات الفرنسية المتعاقبة بسببها من الشعب الفرنسي ومن المستوطنين الفرنسيين في الجزائر ، ومن الرأي العالم المتحرر كله .. وكان على « ديغول » ان يبدأ بحلها ان اراد لحكمه البقاء والاستمرار .

وقد مرت سياسة ديغول في الجزائر بعدة مراحل يمكن القول انها تتجه مرغمة الى التقارب مع مطالب الثورة نتيجة لضغط جبهة التحرير الجزائرية وصمود قواتها ضد محاولات القمع والتزيف .. فقد بدأ ديغول اللبادة بفكرة الإدماج التي دعا اليها سوستيل منذ عام ١٩٥٥ وظل في الوقت نفسه يعمل على تدعيم نفوذه وحمايته من اعدائه في الجيش وسطوة المستوطنين الفرنسيين في الجزائر ، وسخط الشعب الفرنسي وتدمره .. وفي ٢٨ سبتمبر اجري ديغول في الجزائر استفتاء « حرا » في حماية مدافع الدبابات ورشاشات جنود المظلات ، ورغم ذلك فقد قاطع الاستفتاء غالبية الشعب الجزائري ، وكانت النتيجة هي تزيف رأى الشعب الجزائري بأسلوب اثار سخط العالم المتحضر ، ووجد ديغول في نفسه الجرة لان يقف في قسنطينة في ٣ أكتوبر ليقول .

« ثلاثة ملايين ونصف من رجال الجزائر ونسائهما منحوا في ظل القانون ونطاق الشرعية اصواتهم وطاقاتهم الانتخابية لفرنسا ولي أنا .. انهم فعلوا ذلك دون ان يضغط عليهم احد او يجبرهم .. »

ولم يمض على هذا الخطاب اكثر من عشرين يوما حتى كان ديغول ينشد المجاهدين الجزائريين - بنفس الجارة - وقف الحرب والتسليم بلا قيد ولا شرط .. ارايت الى أي حد كان الاستفتاء حرا وكان معبرا عن رأى الشعب الجزائري ؟!

ولم يستجب لنداء ديغول احد ، كما لم يستجب لاستفتاءه احد .. فلم يعد امامه الا أن يواصل حملات القمع بعنف أشد ، وعرف الجزائريون في عهده عننا وخربا واحزانا أنسى مما عرفوه في جهود سابقه .

ولم تكن هذه السياسة الوحشية احسن حظا من سابقتها ، فقد قوبلت بصمود أشد متفان من جيش التحرير الوطنى ، ولم يستطع الجيش الفرنسي ان يحقق نصرا واضحا في أي مكان .. بل العكس ازدادت خسائره وتضاعف عدد قتلاه .

وحاول ديغول أن يعزل الشعب الجزائرى عن جبهته الوطنية وجيشه الثورى المناضل بوترددت تصريحاته المخالفة في هذا الاتجاه .. فجاءه الرد في شكل مظاهرات ساخنة قام بها الشعب الجزائرى في العام الماضى في كل مدن الجزائر ، بل في قلب فرنسا

الدول العربية ، ومن بعض دول المعسكر الاشتراكي .. واصبحت قضيتهم تشغل بال الأحرار في كل مكان ، وتحظى باهتمام الرأي العام المستنير حتى في قلب فرنسا ذاتها وما مواقف المفكرين الفرنسيين الأحرار في تأييد ثوار الجزائر ومعارضتهم العنيفة لسياسة حكومتهم ببعيدة عن الأذهان .



وإذا كانت فرنسا تعلم - ومن ورائها الاستعمار الغربي كله - أن هزيمتها في الجزائر تعنى القضاء على صرح هام من صروح الرجعية الاستعمارية ، وتقرب نهاية هذا النظام وانقراضه ، فإن شعب الجزائر ومن ورائه كل الشعوب العربية ، والشعوب المتحررة ، يدرك أن انتصاره في حربه الشريفة لا يعنى تحرير الجزائر واستقلالها فحسب ، بل يعنى ضربة قاسية تصيب الوحش الاستعماري في الصميم وتفعل بنهايته .

إن انتشار شعب الجزائر معناه خسوة كبيرة تخطوها الإنسانية في تطورها نحو عالم حر يسوده الأمن والرخاء .. ومحال أن ترجع الإنسانية إلى وراء .. وإن شعبا استطاع أن يصمد أمام البطش الاستعماري أكثر من قرن وربع ، تعاقبت خلالها عليه أساليب الاستعمارية لحسو شخصيته وطمس معالم قوميته وديانته ، ولكنه ظل مع ذلك محتفظا بكيانه وقوميته واعتزازه بكرامته وحرية ، وتلك أكبر معجزة استطاع شعب أن يحققها ، ومن خلالها استطاع الشعب الجزائري أن يشن على قوات الاستعمار الفرنسي القاسية تلك الحرب الضروس التي استمرت أكثر من سبعة أعوام .. مثل هذا الشعب - صانع المعجزات - لا بد أن ينتصر .. وأن نصره قريب ..

ذاتها .. فكان هذه المحاولات حققت عكس ما كان ينشده ديجول من ورائها ، فازداد الشعب الجزائري التصاقا بثورته ، ولمسح تأييده لها علنيا صاخبا بعد أن كان يهمس ويستخفي .. فلم يستطع ديجول إلا أن يعتدل في تصريحاته ، ويسلم بالكثير مما تطالب به الجبهة الجزائرية ، كحق الجزائر في تقرير مصيرها على أساس مفاوضات متكافئة تقوم بين الطرفين .. مفاوضات أساسها الاعتراف باستقلال الجزائر .. وأن كان ما زال يسوف ويماطل في تنفيذ هذه الوعود .. فالمستوطنون الفرنسيون في الجزائر يعارضون في هذه المفاوضات ، ومن ورائهم منظمة الجيش الفرنسي السرى ، وأهل اليمين المتطرفين من الساسة الفرنسيين من أصحاب المصالح وروعوس الأموال والاحتكارات ، بعد أن حاولوا أكثر من مرة الإطاحة بديجول عن طريق انقلاب عسكري .

وديجول مضطر إلى الخضوع لضغط هذا الاتجاه الرجعي ، بل لعله في أعماقه لا يعارضه ، ولكنه لا يستطيع مع ذلك إلا أن يستشعر عجز الجيش الفرنسي عن الانتصار على قوات جيش التحرير الوطني الجزائري .. فهو يماطل ويسوف على أمل أن يحصل على هذا النصر ، أو يضطر الزمن جهة التحرير الوطني وحكومة الجزائر للعودة إلى التنازل عن مطالبهما فيحدث التقارب المنشود وتحل المشكلة الجزائرية حلا وسطا يحفظ لفرنسا هيبتها واحترامها وبعض امتيازاتها في الجزائر ، ويحقق للوطنيين الجزائريين بعض آمالهم الوطنية .

ولكن ديجول وأهم عاجز عن تفهم طبيعة الثورة الجزائرية ، وطبيعة العصر الذي تعيش فيه .. فالزمن في مصلحة الثوار الجزائريين ، وهم يتطورون في نضالهم السياسي والعسكري وتزداد صلابتهم وخبراتهم مع مرور السنين ، وقد أصبحوا اليوم ينقلون التأييد الأدبي والمادي والعسكري من معظم

# صورة للزعامة الشعبية في أواخر القرن الثامن عشر

## السيد محمد السادات

كان جريشا في الحق ، لايهاب من ييدهم سلطة الحكم . وبحسبك ان تتأمل موقفه حينما أوفدت تركيا سنة ١٧٨٦ « حسن باشا الجزائري » الى مصر لمحاربة المالك واستعادة سلطتها المطلقة . لتحكم على مبلغ ما تحلى به من الشهامة والمروءة . فقد أسرف « حسن باشا » في القسوة والجبروت واستباح أموال المالك وقبض على نساءهم وأولادهم . وأمر بأنزالهم سوق المزاد . ويبيعهم بيع الرقيق . زاعما أنهم أرقاء بيت المال . ولما كان ذلك مخالفا لأحكام الشرع . فقد اجتمع الشيوخ والعلماء وذهبوا اليه معترضين . وكان السيد « محمد السادات » هو المتكلم عنهم . فاشتد في مخاطبته له :

« أنت آيت الى هذا البلد لاقامة العدل ورفع المظالم كما تقول . لم لبيع الأحرار وأمهات الأولاد وهتك الحرمات ؟ »

فقال له « حسن باشا » :

« هؤلاء أرقاء لبيت المال . »

فقال له : « هذا لا يجوز ولم يقل به أحد . »

فحقن « حسن باشا الجزائري » على « السادات » والمشايخ . وتهمددهم وتوعدهم ، فلم يعبأ « السادات » بتهديده . وأصر على معارضته . حتى أقحمه وحمله على العدول عن قصده .

في أواخر القرن الثامن عشر عرفت الأمة الزعامة الشعبية . واختارت لها اشخاصا تقدموا الصفوف وكان لهم فضل توجيهها الى مقاومة الاستعمار والنضال من حقوق الشعب . ولا ريب ان ظهور هذه الزعامة في ذلك الوقت المبكر ( من التاريخ الحديث ) جاء دليلا جديدا على مبلغ حيوية الأمة وتقدم وعيها القومي .

من هؤلاء الأعلام الذين تولوا الزعامة الشعبية السيد « محمد السادات » . الذي قام بقسط كبير في توجيه المواطنين الى الدفاع عن كيان مصر والاحتفاظ بمكانتها في خضم الحوادث والانقلابات .

هو سليل بيت السادات العريق في الجسد وشرف المحتد . تلقى العلوم الشرعية والقوية على شيوخ الأزهر . فوصل في العلم والثقافة الى ماوصل اليه علماء ذلك العصر . وتولى خلافة آل السادات ومشيخة سجادتهم سنة ١١٨٢ هجرية ( ١٧٦٨ ميلادية ) . وعظمت منزلته لدى الشعب لما اتصف به من الشمم والأباء والحزم . مع الكرم وحسن المعاشرة . والترفع عن الصغائر وحب المحاضرة في العلم والأدب .

عاش السادات وأفر الحرمة عظيم المكانة بين الناس سواء قبل مجيء الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ أو في خلالها ، أو بعد جلائها .





## بقلم : عبد الرحمن الراجحي

« فاشند فيط حسن باشا منه وقصد البطش به فحماء الله منه ببركة الانتصار للحق . وكسان الباشا يقول : لم أر في جميع الممالك التي ولجتها من اجترأ على مخالفتي مثل هذا الرجل . »

لم يكن « السادات » نصيراً للمماليك ، بل كان نصيراً للحق في ذاته . وكان يتقم على الترك أنهم جاءوا ليعيدوا في مصر سلطتهم الفاشمة .

ومما يذكر عنه في مجابهته الامراء المماليك انه لما جاءت الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، ووصلت العاصمة اخبر احتلال الفرنسيين الاسكندرية جمع « ابراهيم بك » و « مراد بك » ( رئيسا المماليك وقتئذ ) المشايخ للتشاور واباهم في الموقف . وكان السيد « السادات » ضمن المجتمعين ، فوبخ الامراء على سوء سياستهم وقال لهم :

« ان كل هذا من سوء فعالكم وظلمكم . وآخر امرنا معكم انكم ملكتمونا للانفرج » .

فنتقم عليه « مراد بك » هذه اللهجة في الخطاب . واسرها في نفسه . قال « الجبرتي » في هذا الصدد ان « مراد بك » بصد أن اصطلح مع الفرنسيين

وكذلك وقف في وجهه عندما سافر أم سوال المماليك باعتبارهم خوارج على تركيا . فقام في زعمائهم من القاهرة الى الوجه القبلي حتى لا يبطش بهم « حسن باشا » . وأودع كبيرهم « ابراهيم بك » عند « السادات » وداعه الثمينة . وعلم بذلك « حسن باشا » فأرسل يطلب الوديعة . فرفض « السادات » بأباه أن يسلمها ، وقال في ذلك :

« ان صاحبها لم يمت . وقد كتبت على نفسي وثيقة بذلك . فلا اسلمها ما دام صاحبها على قيد الحياة » .

فحنق عليه « حسن باشا » ، وكاد يبطش به لولا انه خشى نفوذه ومنزلته بين قومه .

وقف « السادات » هذا الموقف وهو اعزل ، لا سلاح معه الا سلاح الحق . وقاوم ارادة وزير من وزراء تركيا جاء على رأس جيش ليعيد في مصر سلطة الحكومة التركية . ولا يقف الرجل مثل هذا الموقف ، وبخاصة في ذلك العصر ، الا اذا كان على حظ عظيم من الشجاعة وعلو النفس ، فلا غرو ان يقول المؤرخ « الجبرتي » في هذا الصدد :

أفراحهم بالسيد « السادات » فكان هذا الأجراء من أسباب اضطهادهم إياه .

وذكر عنه المسيو « فلكس مانجان » أنه لم يكن يحب المالِك ، وكان المالِك من جهمته لا يحبونه ويحتدون عليه لمكانته من الشعب .

وقد وقف من الحملة الفرنسية موقف المقاومة الوطنية والعداء الصريح . ورفض عضوية « الديوان » الذي أنشأه « نابليون » لجذب اليه المصريين . وبالرغم من أن « نابليون » عينه في مقدمة من اختارهم أعضاء لهذا الديوان . فقد رفض « السادات » هذه العضوية . ولم يشأ أن يشترك في مهزلة الحكم مع الاستعمار الفرنسي . ولم تلن قناته للفرنسيين ولا كانوا يطمئنون اليه .

ولما شبت ثورة القاهرة الأولى في أكتوبر سنة ١٧٩٨ انهمه الفرنسيون برعامتها .

قال « نابليون » في مذكراته أن الشعب قد انتخب « ديوانا » للثورة ونظم المتطوعين للقتال واستخرج الأسلحة المخبأة . وأن السيد « السادات » انتخب رئيسا لهذا الديوان .

وقد تردد « نابليون » في شأنه وقال عنه في مذكراته أنه مع قيام البيئات على أنه زعيم الثورة فقد عفا عنه ، ورأى أن الضرر من قتله أكثر من نفعه لما كان له من المنزلة الرفيعة في الشرق ولأن قتله يجعله شهيدا في نظر الشعب (١)

ولما نارت القاهرة للمرة الثانية في مارس سنة ١٨٠٠ أخمدها الفرنسيون بقوة الحديد والنار ، وارتكبوا الفظائع في أخمادها . وكان السيد « محمد السادات » ممن أصابته هذه الفظائع . إذ فرضوا عليه غرامة قدرها ١٥٠٠٠ ريال ( أي ٨٠٠ ألف فرنك تقريبا ) وكان هدفا لأقصى ضروب الانتقام والاضطهاد ، فقد خصه « الجنرال كليبر » بأكبر غرامة ، وعامله الفرنسيون بقسوة بالغة ، فاعتقلوه غير مرة ، وأهانوه وسادروا أمواله ، واضطروه إلى بيع أملاكه توفية للغرامة التي فرضوها عليه ، ولم يرعوا مقامه بين الناس ولا منزلته في البلاد . وقد احتمل من صنوف الأرباب مالم يصيب غيره من أنداده ، ولا من قومه .

قال عنه « نابليون » في مذكراته عند كلامه على أخماد ثورة القاهرة الثانية :

« أن السادات قد خص بغرامة فادحة ، وكان معروفا عنه كرهه للفرنسيين . على أنهم أسرفوا في

(١) مذكرات نابليون التي أعلاها على الجنرال برتران سانت هيبان .

أهائته لدرجة أنهم نسوا مقامه المستمد من نسبه ومولده ، فقد رفض أن يدفع الفسارمة ، فاعتقل وسجن بالقلمة . ولم يعبأ بالتهديد والوعيد . فامر الجنرال كليبر بضربه بالعصى . وهكذا ضرب « السادات » وأهملت السلالة النبوية . فعم السخط رجال الشرع والعلماء والشعب . وكانت هذه المعاملة على التقيض من معاملة نابليون للسادات عقب ثورة سنة ١٧٩٨ فقد قابله بالغفو والتسامح مع قيام البيئات عليه بأنه زعيم الثورة » (١)

ويقول « نابليون » أيضا في مذكراته أن لاضطهاد السادات دخلا في مقتل « الجنرال كليبر » ، لأنه لا يمكن أن يجعل علماء الأزهر ما كان ينويه « سليمان الحلبي » من اغتيال « كليبر » فقد قضى بالأزهر نحو ثلاثين يوما مصمما على القتل ، لكنهم تجاهلوا كل ماله علاقة به لانهم كانوا يودون الانتقام من « الجنرال كليبر » .

وقال المسير جومار Gomar (٢) الذي عاصر السادات : « أن الشيخ محمد السادات كانت له مكانة كبيرة في البلاد خلال الحملة الفرنسية وكان يعرف كيف يثير عواطف الشعب . والمعروف عنه أنه هو الذي أهاج ثورة القاهرة الأولى وحرض على ثورتها الثانية . على أنه دفع ثمنا غالبا لمكانته بين الشعب فقد فرض عليه الجنرال كليبر بعد واحدة عين تسع غرامة فادحة وأسرف في القسوة معه إلى حد أن أمر بضربه بالعصى . ولم يقسره ضباط الجيش على هذه القسوة . »

ولما جلا الفرنسيون من مصر سنة ١٨٠١ علت منزلته بين الشعب واشترك في الحركات الشعبية التي قامت في البلاد ، وكان من أركان الزعامة القومية التي عملت على توطيد سلطة الأمة ، وكان لهذه الزعامة الأثر الفعال في السنوات الأولى من حكم « محمد علي » في رد الظالم عن الشعب ممن كانت تتحيفهم مساويء الحكام . ولكن « محمد علي » وقف بالمرصاد للزعامة الشعبية ودبر لها المؤامرات حتى قوضها وأقصاها عن الميدان وتخلص من مراقبتها لاستبداده بالحكم .

وكانت وفاة السيد « محمد السادات » سنة ١٢٢٨ هجرية ( ١٨١٣ ميلادية ) فانطسوت بوفاته صفحة رائحة من الجهاد والبطولة والزعامة الشعبية .

(١) مذكرات نابليون التي أعلاها على الجنرال برتران سانت هيبان .

(٢) أحد علماء الحملة الفرنسية . وقد تولى سنة ١٨٢٦ رئاسة البعثة التعليمية المصرية في فرنسا وكان « زمامة واقع الطيطاوي » أملا لهذه البعثة .

## نشأة الفكر الأدبي

بقلم: الدكتور عبد الرحمن بدوي

في العدد الأسبق من « المجلة » نشرنا الجزء الأول من هذا البحث ، وفيه تحدث الكاتب عن التبادل الثقافي بين الثقافة العربية في الأندلس وبين العقلية الأوروبية في البلاد التي تقع إلى جوارها ، وعن أثر الأدب العربي في تكوين الشعر والقصص الأوروبي ، ثم أجمل الكاتب القول في دور العرب في تكوين الفكر العلمي الأوروبي ، وفي هذا الجزء من البحث يتابع حديثه فيتناول الموضوعات الآتية :

٤. دور العرب في نشأة الفلسفة الإسلامية

٥. دور العرب في نشأة الفقه الإسلامي

٦. دور العرب في نشأة الطب في أوروبا

٧. دور العرب في نشأة الفلك في أوروبا

٨. دور العرب في نشأة الجغرافيا في أوروبا

٩. دور العرب في نشأة الكيمياء في أوروبا

١٠. دور العرب في نشأة الهندسة في أوروبا

## ٤ - دور التصوف الإسلامي في نشأة الفكر الأوروفي

أثر التصوف الإسلامي في نشأة التصوف الأوروفي أمر لم يعد من الممكن إنكاره ، بعد الدراسات الممتازة التي قام بها المستشرق الأسباني العظيم « أسبين بلاثيوس » ، وأيدها النصوص الجديدة التي تنكشف باستمرار .

وفي هذا الحديث سنقتصر على موضوعات ثلاثة ظهر فيها هذا التأثير وهي :

أولا - ابن عباد الرندي وتأثيره في الصوفي الأسباني الأكبر يوحنا الصليبي .

ثانيا - الغزالي وتأثيره في دفاع إسكال عن الدين ثالثا - ابن عربي وتأثيره في تصورات دانته الدينية الأخروية في « الكوميديا الإلهية » .

### - ١ -

أما ابن عباد الرندي فصوفي أندلسي عظيم ، ولد في مدينة رندة Ronda قرب قرطبة في جنوب أسبانيا سنة ٧٣٣ هجرية - سنة ١٣٧١م ، وميائنة رندة حصينة ولهذا بقيت في أيدي المستعربين حتى قبيل نهاية الحكم الإسلامي في أسبانيا ، فلم تستسلم إلا سنة ١٤٨٥ ميلادية ، بعد أن استظلت بلواء الإسلام طوال ثمانية قرون .

وكان ابن عباد من أسرة نبيلة في المدينة جمعت بين جلاله الجاه الاجتماعي ، وبين التقوى والفقه في الدين . فأبوه ، أبو اسحق إبراهيم ، كان قاضيا وخطيبا دينيا مفوها ، يخطب الناس في مسجد رندة ، وعن أبيه هذا أخذ ابن عباد القرآن ومبادئ العربية ، وعن خاله الشيخ الفقيه القاضي عبد الله الفريسي أخذ العربية ، وعن الشيخ الفقيه الخطيب أبي الحسن علي ابن أبي الحسن الرندي علم القراءات . ثم ارتحل الصبي إلى بلاد المغرب وتلقى العلم في بلاد كثيرة من أهمها : فاس وتلمسان وسلا وطنجة .

« وأخذ في طريق الصوفية والمباحثة على الأسرار الإلهية حتى أشير إليه ، وتكلم في علم الأحوال والمقامات والمطلل والأقوات » كما قال القري ( نفع الطيب ، ج ٣ ص ١٧٥ ، القاهرة سنة ١٣٠٢ ) ، وقد أخذ التصوف خصوصا على الشيخ الصالح الورع

أحمد بن عمر بن محمد بن عاشر ، وأقام معه ومع أصحابه في مدينة سلا سنين عديدة ، « لوبيدان السلامة معهم » على حد تعبيره ( « القري : نفع الطيب » ١٧٦/٣ ) ، كما تلقى في طنجة الشيخ الصوفي أبا مروان عبد الملك ولازمه كثيرا . وقرأ خصوصا كتاب « قوت القلوب » لأبي طالب المكي ، وهو إلى جانب « إحياء علوم الدين » للغزالي أعظم كتب التصوف الإسلامي . وبعد أن أقام في سلا سنين عديدة انتقل إلى مدينة فاس بعد وفاة أستاذه أحمد بن عاشر ، وعين خطيبا بجامعة القرويين في مدينة فاس ، وبقي في هذا المنصب خمس عشرة سنة خطيبا ، إلى أن توفاه الله في فاس رابع رجب سنة اثنين وتسعين وسبعمائة ( سنة ١٣٨٩ م ) .

وكان ابن عباد ، كما قال عنه الذين ترجموا له ، « أمة وحده » ( « القري ، ١٧٨/٣ ) حسن السمعت طويل الصمت ، كثير الوقار والحياء ، « وكان الغالب عليه الحياء من الله تعالى والتزل بين يدي عظيته ، وتزيله نفسه منزلة أقل الحشرات ، لا يرى لنفسه مزية على مخلوق لما غلب عليه من هيبة الجلال وعظمة المالك وشهود المنة ، نظارا إلى جميع عباد الله تعالى بعين الرحمة والسلفة والنصيحة العامة ، مع توفية المراتب صفها والوقوف مع الحدود الشرعية » ( ١٧٨/٣ ) .

وأشهر مؤلفاته هو شرحه لثن كتاب « الحكم » لأحمد بن محمد بن عبد الكريم بن عطية الله السكندري المتوفى سنة ٧٠٠ هجرية ، وهو كتاب يتضمن جملا قصيرة فيها خلاصة التصوف ، وإن لم يكن مرتبا ترتيبا منطقيا .

وكان ابن عباد من أتباع الطريقة الشاذلية التي أسسها أبو الحسن الشاذلي ثم تلميذه أبو العباس المرس ، لكنه في شرحه على « الحكم العطائية » لا يقتصر على الشاذلية ، بل يورد أقوال أعلام التصوف دون استثناء .

والنقطة البارزة في هذا الشرح ، والتي أثرت في يوحنا الصليبي ، هي فكرة « البسط » و « القبض » والبسط والقبض كما يقول ابن عباد : « من الحالات التي يتلون بها العارفين ، وهما بمنزلة الضخوف والرجاء للمريدین المتبتدين ، وسببهما الواردات التي ترد في باطن المبد ، ولقوتها وضعفها بحسب قوة الواردات وضعفها » ( شرح الحكم العطائية ، ص ٧٢ )

الاصطلاح التي عند ابن عباد وعند يوحنا الصليبي :  
 فكلمة « قبض » يستعمل لها يوحنا كلمة *aprieto*  
 وكلمة « بسط » يستعمل لها كلمة *anehura*  
 وكلمة « الخروج من الأسباب » أي من المصلائي  
 بالأشياء يستعمل لها كلمة *salir de las cosas* وكلمة  
 « تجريد » يقابلها عنده كلمة *desnudez* ... الخ .

كيف نفسر كل هذا التشابه الدقيق بين مذهب  
 ولغة ابن عباد ومذهب ولغة يوحنا ؟

إن ابن عباد يسبق يوحنا بمائتي سنة ، فلا شك  
 أنه هو الذي أثر في يوحنا ، وإن كان الدليل المادي  
 الكتابي على هذا التأثير ليس لدينا الآن ، فإن من  
 الممكن تفسيره - كما يقول أسين بلايوس ( ص  
 ٢٦٤ ومايليها ) بأن نقول : إن الطريقة الشاذلية كانت  
 - كما هي الحال اليوم في مصر وبلاد المغرب كله -  
 واسعة الانتشار في الأندلس في القرنين الرابع-  
 عشر والخامس عشر ، ولابد أنها ظلت عميقة التأثير  
 والانتشار أيضا بين الذين غلبوا على أمرهم من  
 المسلمين وبقوا في أسبانيا بعد زوال الحكم الإسلامي  
 سنة ١٤٩٢ ، وعن هؤلاء تلقى يوحنا الصليبي علمه  
 بالطريقة الشاذلية .

- ٢ -

أما المسألة الثانية وهي تأثير الغزالي في بسكال ،  
 المفكر والرياضي الفرنسي المشهور فظاهرة ، فلبسكال  
 حجة مشهورة لاثبات وجود الآخرة ، وحث غير  
 المؤمنين بها على الإيمان بوجودها ، وتسمى الحجة  
 اختصارا باسم « رهان بسكال » *Le Pari de Pascal*  
 وخلصتها أن بسكال يوجه خطابه إلى المنكرين للآخرة  
 قائلا : « إذا كنتم كسبتم كل شيء ، وإذا خسرتم ،  
 لم تخسروا شيئا » ، أي إذا كان هناك آخرة تكسبون

المطبعة الأدبية بالقاهرة سنة ١٩١٧ هـ ) . على أن  
 القبض والبسط وصفان ناقصان بالنسبة إلى مافرقهما  
 وكان الجندب - الصوفي الكبير - يقول :

« الخوف يقبضني والرجاء يبسطني ، والحقيقة  
 تجمعني والحق يفرقني ، إذا قبضني بالخوف أفناني  
 عني ، وإذا بسطني بالرجاء ردني عني ، وإذا جمعتني  
 بالحقيقة أحضرني ، وإذا فرقتني بالحق أشهدني غيري  
 مغلطاني عنه ، فهو في ذلك كله محركي غير مسكني ،  
 وموحي غير مؤنس ، فحضورني لفوق طعم وجودي ،  
 فليته أفناني عني فتمتني ، أو غيبي عني فروحني » .

والمارفون يخافون في البسط أكثر من خوفهم في  
 القبض لأن البسط يلائم هوى أنفسهم ، لهذا قيل  
 إن البسط ملة أقدام الرجال ، فهو موجب لمزيد  
 خورهم ، وكثرة لجثهم ، والقبض أقرب إلى وجسود  
 السلامة لأنه وطن العبد ، إذ هو في أسر قبضة  
 الله .

ومسألة القبض والبسط من المسائل التي عني  
 بها الصوفية المسلمون من عهد مبكر جدا ، لكن  
 الشاذلية كما يقول ابن عباد هم الذين تمتعوا فيها  
 وأوضحوها تمام الإيضاح . وكان مؤسس الطريقة ،  
 أبو الحسن الشاذلي ، يشغلها بالليل والنهار ، ويعطي  
 الأولوية ليل على النهار ، وهو كشيء آخره يوحنا  
 الصليبي وتوسع فيه في كلامه عن « الليلة الظلماء »  
*noche oscura del alma* أو يوحنا الصليبي يميز  
 بين نوعين من الليلة الظلماء : الليلة الحسية ، والليلة  
 الروحية . والليلة الحسية مرة رهبة للحواس ،  
 أما الليلة الروحية فارفع شأنها وهي للصفوة المختارة  
 من الكاملين . وفي الأولى تحاول النفس أن تتطهر من  
 الشهوات ولكنها تسير في طريق مظلم فلا تدري أين  
 تنجس ، وتنبو عن الرياضة والمجاهدات والتأملات ،  
 حتى إذا ما لقي الله بصيصا من النور في قلب  
 المرید ، بدأ يدخل في الليلة الروحية ، فيتطهر من  
 الجهالات والنقائص ، ويلهم الله النفس التقوى :  
 ويلهمها محبته ويصفىها من أدان الحواس ، حتى  
 تصبح مستعدة لقبول الفيضات النورانية ، من  
 الذات العلية .

وإن عباد يفصل أنواع المجاهدات التي يجب على  
 السالك أن يمر بها ، وهذا التفصيل نجده بعينه عند  
 القديس يوحنا الصليبي ( « مجموع مؤلفاته » ج ١  
 ص ٨٩ ، طليطلة سنة ١٩١٢ ) . كذلك يتفلسق



وتكسيون كل شيء ، وإذا لم يكن هناك آخرة فلن تخسروا شيئا . فالأولى إذن أن يراهن المرء على ما هو مضمون المكسب على كل حال .

هذه الحجة ذكرها الفزائي في « الاحياء » ( ج ٢ ص ٣٦٥ س ١٩ وما يليه ، « اتحاف السادة » ج ٨ ص ٤٢٩ السطر الأخير ، ج ٤ ص ٤٣ س ١١ ، « اتحاف السادة » ج ٨ ص ٦٢٨ س ١٤ ) وفي « ميزان العمل » ( ص ٥ - ص ١٧ ) وفي « الأربعين » ( ص ٢١٣ ) ، وقصده تفصيلا راعيا محكما ، بعبارات تختلف بين كل كتاب والآخر ، ولكنها تتشابه في المضمون العام للحجة وطريقة سياقتها . وهو نفسه في « ميزان العمل » ( ص ١٢ - ص ١٣ ) يسبب إلى الامام علي بن أبي طالب الصورة الاولى لهذه الحجة ، فيقول :

« قال علي رضي الله تعالى عنه لمن كان يشاغبه ويماربه في أمر الآخرة : ان كان الأمر على ما زعمت تخلصنا جميعا ، وان كان الأمر كما قلت فقد هلكت وسجوت »

أي اذا كان الأمر عسلي ما زعم هذا المساري في أمر الآخرة ، أي المنكر لوجودها وليس ثم آخرة ، فقد تخلصنا جميعا من عذاب الله ، وإذا كان الأمر كما يقول المؤمنون بالآخرة ، هلك المتكرون ونجنا المؤمنون . وهذه الجملة التي قالها الإمام علي في بعينها الجملة التي قالها بسكال بعد ذلك بأكثر من عشرة قرون .

أما تفسير هذا الاتفاق فيمكن أن يكون بأن نقول: ان بسكال عرف كلام الفزائي اما عن طريق مستشرق معاصر لبسكال ، أو لعمل بسكال تنبه إلى اسم الفزائي وآرائه لما أن قرأ عنها في كتاب « خنجر الايمان » الذي ألفه ريموندو مارتين وثبت أن بسكال استفاد منه كل الاستفادة وهو يكتب دفاعه عن الدين .

- ٣ -

أما المسألة الثالثة والأخيرة ، ونمنى بها تأثير محيي الدين ابن عربي في دأته ، الشاعر الايطالي العظيم ،

كتاب « المعراج » الذي ترجم إلى اللاتينية وذكره قالقول فيها قد أصبح نهائيا حاسما بعد أن اكتشف برونزو لاتيني أستاذ دأته ، مما يؤيد أن دأته لا بد أن يكون قد قرأه ، وكل من يقرأ كتاب « المعراج » هذا يدرك في الحال التشابه الدقيق البارز للبيان بين تصوير دأته للعجيم والجنة وبين تصوير كتاب « المعراج » لهما : هذا التشابه الذي يتناول أحيانا أدق التفاصيل .

فإذا كان دأته أعظم شعراء إيطاليا وأول شاعر أوربي عظيم قد استمد مادة غزيرة لرأفته الغالدة « الكوميديا الإلهية » من التصويرات الأخروية الإسلامية ، وبخاصة ما ورد منها عند ابن عربي الصوفي العظيم . فهل ثم أبغ من هذا دليلا على مدى تأثير التصوف الإسلامي في تكوين الحياة الروحية في أوروبا ؟

## ٥- دور العرب في تكوين الفلسفة الأوروبية

دور العرب في تكوين الفلسفة الأوروبية في العصور الوسطى دور مزدوج : دور الرسول الحامل لهم رسالة اليونان في الفلسفة ، ودور العاقل المؤثر بما ابتكر وانتج ، فمن طريق العرب عرفت أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر مؤلفات أرسطو وقطعا من فلسفة أفلاطون وأبرقلس ، ومعالم من فلسفة أفلاطون . إذ قام المترجمون في طليطلة وفي صقلية ، وهم الذين تحدثنا عن نشاطهم في مستهل هذا البحث ، بترجمة كتاب البرهان من منطق أرسطو ، أعني « التحليلات الثانية » ، و « السماء والعالم » ، و « الكون والفساد » ، و « السماع الطبيعي » ، و « الآثار العلوية » ، كما ترجموا كتاب « الخير المحض » المنسوب إلى أرسطو ، وهو في الحقيقة فصول منتزعة من الهيات إبرقلس .

وعن هذا الطريق عرفت أوروبا أرسطو وأبرقلس ، فكان لهما أثر هائل في إخصاب الفكر الأوربي الذي سرعان ما خضع لفلسفة أرسطو خضوعا تاما .

وأعمق من هذا أثرا بكثير ، أثر الفلاسفة العرب أنفسهم في أوروبا لما أن ترجمت بعض مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، وبعض اللغات الأوروبية الحديثة الناشئة . فترجم يوحنا الأسباني « منطق » ابن سينا ، وترجم جوديسالفى بمساعدة يوحنا الأسباني قسم « الطبيعة » من كتاب « الشفاء » وقسم « النفس » و « الألهيات » من « الشفاء » لابن سينا أيضا ، كما ترجموا « مقاصد العارضة » للغزالي . ومن ناحية أخرى ترجم جيراردو الكريموني جملة رسائل للكندي ، فيلسوف العرب ، منها رسالة في العقل ورسالة الجواهر الخمسة ، كما ترجم - فيما يبدو - رسالة في « العقل » للغزالي .

فلما ترجمت هذه الكتب ظهر أثرها في الحال . وكان طبيعيا أن يظهر أول ما يظهر على شيخ المترجمين وهو جنديسالفى . فقد ألف كتابا نجد فيها لأول مرة آثار الفلسفة الإسلامية . ففي كتابه « تقسيم الفلسفة » نجد أنه قد أخصى إلى رباع العلوم التي كان القوم في أوروبا لا يعرفون غيرها : الطبيعيات ، والنفس ، وما بعد الطبيعة ، والسياسة ، وتبدير المنزل أو الاقتصاد . وفي كتابه الرئيسي وهو « صدور العالم » يفسر المؤلف كيفية نشأة الكون على النحو الذي بينه ابن سينا في « الهيات » « الشفاء » وابن جرير في « عين الحياة » « سمائل ابن شيخ » أيضا في كتابه « في خلود النفس » ، وأيدا تأثير أفلاطون والأفلاطونية الحديثة يظهر في كتابه « في التوحيد » De unitate .

ولما بدأت عقول ممتازة في قراءة آثار الفلاسفة المسلمين بدأت النهضة الحقيقية للفكر الفلسفي الأوربي ، وذلك في القرن الثالث عشر ، فأحدث ابن سينا أولا تأثيرا عميقا واسعا ، خصوصا الهيات ، المتأثرة بأرسطو والأفلاطونية الحديثة معا ، والتي يفسر فيها الكون ابتداء من الأول الذي يصدر عنه العقل الثاني ، ثم الثالث وهكذا حتى الماخر ، وهو العقل الذي يؤثر في الإنسان مباشرة . فهذا التصوير لصندوق الصالح عن الله الواحد هو الذي سيمتدحه الفلاسفة الأوربيون ، بدلا من التصوير الوارد في التوراة والذي كان سائدا حتى ذلك الحين .

فلنستعرض الآن كبار الفلاسفة الأوربيين في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، لترى أثر الفلاسفة المسلمين فيهم .

وأولهم هو ألبيرتس الكبير (سنة ١٢٠٧-١٢٨٠) الذي درس ما ترجم إلى اللاتينية من مؤلفات الفلاسفة العرب دراسة عميقة ، وكاد أن ينقل عنهم كل نظرياته الرئيسية في الفلسفة ، وإن لم يستطع أحيانا الجهر بذلك خوفا من السلطات الدينية .

فقد أخذ عن ابن سينا القول بأن النفس جوهر عقلي ، وأن كونها صورة للجسم ليس تحديدا لماهيتها ، بل هو وظيفة من وظائفها ، وأنها تستضيء من إشراق العقل الفعال عليها ، وهذا العقل الفعال متصل بالعقل العاشر الذي هو عقل فلك القمر . كما أخذ عن ابن سينا نظرية الواحد وصدور العقول عنه .

وفضلا عن ذلك فإنه في إدراكه وفهمه للفلسفة الأرسطية ، إنما اعتمد كل الاعتماد على الفارابي وابن سينا وابن رشد .

فإذا ما انتقلنا من ألبيرتس الكبير ، إلى أكبر الفلاسفة الأوربيين في القرن الثالث عشر ، وهو القديس توما الأكويني وجدنا آثار الفلسفة العربية أعني وأضيق ، وإن كانت أخفى في الظاهر لأنه لم يكن يذكر مصادره ، بعكس ألبيرتس الكبير الذي كان يشير غالبا إلى المصادر التي نقل عنها ، أما توما فلا يذكر إلا أسماء الذين ينقدهم .

وأول شيء يظهر فيه تأثير الفلاسفة المسلمين في القديس توما هو البراهين التي أوردتها لاثبات وجود الله بطريق العقل . فالبرهان الثاني من بين براهينه الخمسة ، وهو اقواها إنما أخذه من الفارابي وابن سينا . ويقوم هذا البرهان على أساس تقسيم الوجود إلى واجب وممكن . والممكن لا يمكن أن يستمر في حال الإمكان إلى غير نهاية ، بل لابد من موجود واجب الوجود تنتهي إليه الممكنات ، وهذا الكائن الواجب الوجود هو الله . فإن الممكن هو الذي يوجد ثم يفسد ، وهو الذي وجد أو سيوجد ، وكان من الممكن ألا يوجد ، أما الواجب فهو الذي لا يمكن ألا يكون موجودا ، والممكن لا يستطيع بنفسه أن يفسر وجوده ، إذ لو لم يوجد إلا ممكنات ، لممكن ألا يوجد شيء . فلكي يوجد شيء كان لابد أن يكون هناك موجود واجب الوجود ، وهذا الواجب الوجود هو الله .

وكان هذا البرهان عمدة البراهين لاثبات وجود الله . وهو نفس البرهان الذي عرضه الفارابي في كتابه « آراء أهل المدينة الفاضلة » ، وعرضه ابن سينا

في الهيئات كتابية « النجاة » و « الشفاء » - ومن الثابت بيقين أن توما قد قرأ ابن سينا والفارابي لأنه يشير إلى مؤلفاتهما هذه صراحة - فمن الثابت بيقين أيضا أن توما إنما أخذ برهانه الرئيسي على وجود الله من الفارابي وابن سينا .

كذلك أخذ القديس توما فكرة ضرورة الوحي الإلهي عن الفلاسفة المسلمين - فقد ذكر في المقالة الثالثة من شرحه على كتاب الأقوال وفي رسالته عن التثليث ، وفي رسالته عن الحقيقة De veritate أسبابا ثلاثة لتبرير ضرورة الوحي الإلهي ، لأنه يشير هذا الوحي لمن يستطيع النجاة غير قليل من الناس ، وبعد دراسة شاقة مجتهد لا يقوى عليها إلا القليلون ، وبعد زمن طويل ، فضلا عما سيدخل علمهم هذا من أخطاء عديدة (١) - فهذه الأسباب الثلاثة ذكرها ابن رشد في كتابيه « فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » ثم « الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة » .

وعن ابن رشد أيضا أخذ القديس توما مذهبه في العقل والنقل ، أي الصلة بين العقل والوحي ، أو النظر والإيمان ، فكلأها يقرر أن المسبب يقدر على البحث عن الحق شيئا فشيئا ، وكلاهما يحترق بعجز العقل أمام بعض الحقائق الإلهية ، والاتفاق بينهما كما بين ذلك أسين بلانزوس (٢) - اتفاق في كل شيء : في الموقف العام الذي وقفه كلاهما من هذه المسألة ، واتفاق في الآراء والأمثلة التي أوردها كلاهما ، بل اتفاق أحيانا في العبارات التي يستعملها كل منهما . ولا يمكن أن يكون اتفاقا بالعرض ومن طريق توارد الخواطر ، وإنما هو في الحقيقة نقل ، أعني أن القديس توما أخذ هذه الآراء بخلافها من ابن رشد .

وهذا يفضي بنا إلى التحدث عن تأثير هينسا الفيلسوف العربي العظيم ، ابن رشد ، وهو تأثير لا يجاريه فيه أي فيلسوف عربي آخر ، لأننا لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن دارينية أو سمنوية لاتينية ولكننا نجد في مقابل ذلك رشدية لاتينية قوية جدا توازي لها أنصارها في أوروبا طوال أكثر من قرنين من الزمان .

P. Syngave, « La révélation des vérités (1) divines naturelles d'après St. Thomas d'Aquin » in Melanges Mandonet, I, pp. 327-370.

Huellas del Islam, p. 50-53, (٢) راجع كتابه

وقد بدأت حركة الرشدية اللاتينية ، أي اتباع ابن رشد من الأوربيين ، منذ أن ترجم ميخائيليس اسكوت شروح ابن رشد على مؤلفات أرسطو في الفترة الواقعة بين سنة ١٢٢٨ و ١٢٣٥ ميلادية ، لما أن كان فلكيا في بلاط فريديك الثاني في بلمو بصقلية - وترجمها سيجر البرابنتي ( سنة ١٢٣٥

وسنة ١٢٨١/١٢٨٤ م ) الذي رأى في مذهب ابن رشد الحقيقة نفسها ، لكنه لم يتردد أبصا في أن يؤول هذا المذهب تأويلا خاصا في بعض الأحيان ، وأهم ما أخذ أو أوله سيجر في مذهب ابن رشد هو القول بوجود حقيقتين : أحدهما تنادى إليها من العقل والبرهان المنطقي ، والآخرى تنادى أو بالأحرى تنلقها من الوحي والإيمان ، الأولى هي الحقيقة الفلسفية ، والثانية هي الحقيقة الدينية ، وابن رشد كان صريحا في مرقفه هنا عند تعارض كلتا الحقيقتين : فقد رأى وجوب تأويل ما أتى به الإيمان كيما يتفق مع ما قضى به العقل ، ويعني هذا أن الحقيقة هي فيما يتأدى إليه العقل ، أما سيجر البرابنتي فلم يكن صريحا إلى هذا الحد الجريء ، بل اضطر إلى القول بلزواج الحقيقة : فأمّن بالحقيقة الدينية بوصفه مؤمنا متدينا ، وأيقن بالحقيقة الفلسفية بوصفه فيلسوفا .

وقال سيجر أيضا كما قال ابن رشد بقدّم العالم ، أي أن العالم ليس مخلوقا في الزمان ، بل هو قديم قدم البارئ نفسه . والله يعلم الكلّيات ، ولا يعلم الجزئيات ، لأن العلم بالجزئيات أي بالتفاصيل يقتضى تفسير العلم الإلهي تبعا لوقوع الأحداث ، وليس المسالم هو وحده القديم ، بل أيضا الأجناس والأنواع ، ومن بينها النوع الإنساني ، والحوادث التي وقعت في الماضي ستقع أيضا في المستقبل ، أعني أن سيجر كان يقول بنظرية العود الأبدي ، أي عودة الأحداث التي كانت من جديد وهكذا دواليك ، كذلك قال سيجر بوحدة العقل الفعال ، فقال : إن العقل الفعال واحد في الناس جميعا ، وليس لكل إنسان عقل فعال خاص به . ولما كان العقل الفعال هو الجزء الخالد في النفس الإنسانية ، فإن الخلود ليس لكل نفس إنسانية ، بل للعقل الفعال الواحد المنتشر في الإنسانية كلها . ومن هنا لم يكن يقول بخلود النفس ، كذلك لم يقل بالبنية الإلهية فيما يتصل بأفعال الإنسان الفرد ، بل إنما تتعلق العناية الإلهية بالعالم ككل ، لا بأفراد بني الإنسان .



وعلى الرغم مما لقيته الرشدية اللاتينية من هجوم واضعها من جانب السلطات الدينية ، في أواخر القرن الثالث عشر ، فإنها استمرت تنمو وتنتشر وتكتسب الانصار طوال القرن الرابع عشر ، فتوجد جان دي جانندان Jean de Jandun ( المتوفى سنة ١٣٢٨ م ) يخلص كل الاخلاص لمذهب ابن رشد ، ويدافع عنه ضد القديس توما ، لأن ابن رشد هو في نظره نصير الفلسفة الكامل الجيد . وتجد كذلك مارسيليو البادواني Marsile de Padoue ( المتوفى بين سنة ١٣٣٦ و ١٣٤٣ م ) الذي طبق نظرية الفصل بين العقل والنقل على السياسة فطالب بالفصل بين الدين والدولة ، وصرح بنظرية ازدواج الحقيقة، أي أن ثمت حقيقتين منفصلتين قد تتعارضان أحيانا ، وهما الحقيقة الدينية ، والحقيقة الفلسفية . واستمر تأثير ابن رشد في نمو مطرد في بعض الأوساط الفلسفية . أما تأثيره بوصفه شارحا لأرسطو فقد استمر حتى القرن السابع عشر .

وهكذا نرى أن المذاهب الفلسفية الرئيسية والتيارات الكبرى في الفكر الفلسفي الأوربي في القرون من الثالث عشر حتى السادس عشر تدوين بوجودها وآرائها الجديدة الأصلية للفلسفة العرب .

## ٦- دور العرب في تكوين المعارف العملية في أوروبا

فضل العرب في تكوين المعارف العملية في أوروبا كان يسير جنباً إلى جنب مع تأثيرهم في تكوين العلوم النظرية ، ولنعرض لهذا عرضاً سريعاً في هذا الحديث .

ولنبداً بالحديث عن أثرهم في الصناعة، فنقول: إن العرب هم الذين صنعوا الصابون لأول مرة، وكانوا يعملون منه صنفين . صنفاً من الصودا ، وصنفاً آخر أبيض اللون من البوتاس ، وقد ذكره ابن دريد سنة ٩٣٣ ميلادية ، وقبل العرب كان المصريون واليونانيون القدماء والرومان يستعملون رماد النباتات بصدد ترشيحه من أجل غسيل الملابس .

والعرب هم الذين أدخلوا السكر المصنوع من القصب في أوروبا . وكان الهنود هم أول من زرع

قصب السكر واستنبطوا منه السكر ، ومن الهند انتقل إلى فارس في القرن السابع ، ومن ثم عرفه العرب لما استولوا على فارس في القرن السابع ، فقاموا بالتوسع في زراعته في جميع المناطق المتعددة المناخ في أنحاء الدولة الإسلامية المترامية الأطراف ،

والورق : اكتشفه الصينيون ، لكنه لم يدخل الغرب ولم تعرفه أوروبا إلا عن طريق العرب . ذلك أن زياد بن صالح حاكم سمرقند من قبل العباسيين وجد أن القبائل التركستانية على الحدود الشرقية للدولة الإسلامية ، كانت تدير على هذه الحدود مستندة إلى مساعدة الصين ، فكان لابد من إخضاعها فأرسل حملة انتصرت انتصاراً عظيماً في شهر يوليو سنة ٧٥١ ميلادية ، وأخذ كثير من الأسرى الصينيين الذين نقلوا من حدود الصين إلى داخل البلاد الإسلامية . هؤلاء أدخلوا الورق وصناعته في البلاد الإسلامية ، وازدهرت هذه الصناعة خصوصاً في خراسان في عهد الفضل بن يحيى البرمكي ، عامل الخليفة هارون الرشيد في خراسان . وعنى هارون الرشيد بصناعة الورق ، وأمر بكتابة المصاحف على هذا الورق بدلاً من الرق والبرسمان . وانتشرت صناعة الورق انتشاراً هائلاً في البلاد الإسلامية كلها منذ القرن الثاني للهجرة أي الثامن للميلاد . وعن طريق العرب إلى الأندلس دخل الورق أوروبا ، وكان في شاطبة خصوصاً مصانع كبيرة للورق في القرن الرابع الهجري ، أي العاشر الميلادي ، وانتقل إلى طليطلة منذ القرن الحادي عشر الميلادي ، ولا يزال لدينا حتى اليوم وناقق كتبت على هذا الورق ترجع إلى القرن الحادي عشر . وبلغت شهرة شاطبة في الأندلس بصناعة الورق حداً جعلها تصدر الورق إلى المشرق أيضاً ، كما نص على ذلك الإدريسي، ولم تعرف أوروبا الورق إلا في القرن الثالث عشر استورده من الأندلس ، ودخلت صناعة الورق إلى فرنسا حوالي سنة ١٣٠٠ عن طريق أسبانيا .

كذلك برع العرب في كثير من الصناعات القائمة على الكيمياء : فاستخرجوا الذهب بطريق الفسل ، وقطروا الزئبق من الزنجفر ، وصنعوا الصليب ، واستخلصوا العطور بتقطير الورد ، وصنعوا أنواع الحبر المختلفة : الحبر العادي ، والحبر السري ، والحبر الذهبي ، وأنجوا مختلف الألوان والأصباغ، فاستخرجوا الأزرق السماوي من حجر اللازورد ، والأصفر القارسي ، واللون الرمزي من دودة القز



بل مهر العرب أيضا في صناعة الأحجار الكريمة المزينة ، والآلات الصناعية .

ونستطيع أيضا أن نضيف إلى هذا أن العرب هم الذين عرفوا القهوة لأول مرة ، في التاريخ ، وكانت الشراب الشائع عند أصحاب الطرق الصوفية المسلمين في القرن التاسع الهجري أي الخامس عشر الميلادي ، ثم انتشرت في جزيرة العرب وفي اليمن ، ومن ثم إلى القسطنطينية حيث انتشرت انتشارا واسعا ، وقضى على مازعة الفقه في شربها ، ومن القسطنطينية انتقلت إلى فرنسا ، فاستوردها التجار في مرسيليا ، وهنا لقيت معارضة من الأطباء الذين ظنوا أن القهوة مشروب ضار ، وسرعان ما انتشرت حتى كانت شائعة الاستعمال في أوروبا كلها في القرن السابع عشر ، وبدأ الهولنديون يزعمونها في مستعمراتهم وراء البحار ، وزرعها الفرنسيون في جزيرة سان دومنجو ، ومن هذه الجزيرة انتشرت في أمريكا كلها حتى صارت أمريكا الجنوبية اليوم أشهر بلاد إنتاج البن . ولقد كان الصوفية أول من استعملوا القهوة شربا حتى تعينهم على السهر للتعبد في الليل وأنعاش حيوتهم المنهكة من مجاهدتهم ورياضاتهم الروحية .

فإذا انتقلنا من الصناعة إلى الزراعة رأينا للمغرب أبحاثا عظيمة في هذا الميدان ، خصوصا في الأندلس ويتناول هذا الميدان : الفلاحة ، ثم النباتات الطبية ، ومن أشهر من ألفوا في الفلاحة من الأندلسيين يحيى ابن محمد بن العوام صاحب كتاب « الفلاحة » ثم ابن بصال الذي اعتمد في الفلاحة على تجاربه الخاصة ، ثم ابن الخير الأشبيلي ، والحاج القرطابي ، وفي هذه الكتب تحدثوا عن صنعة فلاح الأرض ، وكيفية العمل في الزراعة والفراسة ، واهتموا اهتماما خاصا بأشجار الفاكهة ، فبينوا أنواع الفرس ، وطريقة حفر الحفر استعدادا للفرس ، ومواعيد الفرس ، أما في النباتات ، وخصوصا الطبية فقد ظهر في الأندلس خصوصا أبو جعفر القافقي وابن البيطار .

ومن هنا نجد في اللغة الإسبانية عددا ضخما من الألفاظ العربية المتعلقة بالنباتات خصوصا الفواكه والأزهار والأعشاب ، مثل الكلمات التالية : الدنلي Adelfas والسوسن azucenas والياسمين jasmines والريحان arrayan والحبة albahaca والحسيناء alhucena ، وكلها من الأزهار والنباتات العطرية ، ثم كلمات تدل على الخضراوات مثل

الباذنجان berenjenas واللوبي alubias والخرشوف atachofa ، وأخرى تدل على الفاكهة مثل البرقوق وهو المشمش albaricoques والفرسق albérbigo ثم الخروب algarrobas والحلحلي alhafa والترمس altramuza .

وكان لكتب العرب هذه في الفلاحة والنباتات أثر هائل في تقدم الزراعة في أوروبا ، فضلا عن انتقال معارفهم الزراعية والنباتية بطريق الاتصال المباشر بين الفلاحين في أسبانيا ، وبين نظرائهم في جنوب فرنسا ، ومن ثم إلى كل أوروبا ، فزهرة التوليب أصلها من القسطنطينية واسمها بالتركية دليند ، أي ذات العمامة ثم انتقلت من القسطنطينية إلى أوروبا سنة ١٥٩٠ ، والترجس انتقل من القسطنطينية أيضا ، والليلاك من فارس ، والياسمين من بلاد العرب ، والورد من شيراز وأصفهان ، والخوخ من فارس ، والبرقوق أي المشمش من أرمينية وكانت تحت حكم الإسلام ، والتين من أزمير والبلح من المشرق وأفريقية ، والفستق من فارس ، والظن من مصر .

والآن وقد أوضحنا دور العرب في قيام صناعات وزراعية في الأندلس ، فلنذكر أثرهم في الفن المعماري وهنا نجد للفن المعماري تأثيرا متقطع النظم لا تزال الآثار الرائعة في الأندلس ، إلى وفي سائر أسبانيا وجنوبي فرنسا تشهد بما يلقه الفن العربي في المعمارين من مكانة سامية في أوروبا . ولقد بقي العرب هم كبار المعمارين حتى بعد سقوط دولتهم في أسبانيا ، فما يسمى بالفن المدجج arte mudéjar هو في الواقع من عمل المسلمين الذين بقوا في البلاد بعد استرداد النصارى لها . ولهذا كان أثرهم عظيما ليس فقط في القصور المدنية بل وفي الأبنية الدينية من كنائس وأديرة ، كما هو مشاهد في كنيسة San Juan de la Penitencia في طليطلة وكنيسة Ordoz وكنيسة San Pablo en Penafiel ، وكنيسة La Sav في سرقسطة ، وأبراج كنيسة سان مارتين والسلفادور في ترويل هذا فضلا عن المساجد التي تحولت إلى كنائس في قرطبة وأشبيلية وعشرات غيرها من المسكن الإسباني .

وانتقل تأثير الفن العربي إلى إيطاليا ، فتمثال فنناو مدرسة توسكانيا ، في فيرنتسه وبيزا وميبينا

Flamenco يشعر في الحال بأن هناك علاقة وثيقة جدا بين كليهما وبين الموسيقى والغناء العربيين ، وفي الحال تخطر ببالة فكرة تأثير الموسيقى العربية في الموسيقى الأسبانية أيام حكم العرب في الأندلس ، وأن هذه العلاقة الوثيقة هي من بقايا هذا التأثير .

وقد كانت موسيقى الأغاني الأسبانية في القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر قد أثرت بدورها في نشأة الموسيقى الأوروبية الحديثة ، فكان كثير من النبلاء والمغنيين وأبناء الطبقة الوسطى ، بل ومن كل الطبقات يأتون إلى أسبانيا ويبدون لدى عودتهم إلى بلادهم أعجابهم بالمغنيين الأندلسيين الأسبانيين . ومن ثم انتقل فن هؤلاء إلى المغنيين في سائر بلاد أوروبا ، وبخاصة فرنسا والملايا . فكان ذلك سببا في دخول الموسيقى العربية أوروبا .

والدلائل على هذا عديدة ، ذكرها المستشرق الأسباني العظيم خليان ريبيرا (١) ، صاحب الدراسات الممتازة في بيان تأثير الموسيقى العربية في نشأة الموسيقى الأوروبية ، ومن بين هذه الدلائل نجتزئ بذكر ما يلي :

أولا - ظهور مذهب جديد في الموسيقى اسمه فن الميزان *arte mensuralis* ظهر في أوروبا لأول مرة في القرن الثالث عشر ، والكتب التي وضعها المؤلفون الأوروبيون في هذا الفن في ذلك القرن تشابه في مبادئها لأنواع الأنغام ما كتبه العرب في القرن التاسع في الموسيقى .

وثانيا - استعمال الآلات الموسيقية العربية في أوروبا وأسمها : « الربابة » *rubab, rebab, rubec.* وهي آلة أصلها آسيوية قديمة جدا ، ثم « العود » والمؤلفون في تاريخ الموسيقى الأوروبية يجمعون على أن هذه الآلة الشائعة الاستعمال جدا في الموسيقى العربية إنما دخلت إلى أوروبا عن طريق الأسبان ، وثالثا : الناي الأندلسي ، والقيثارة الموريسكية . ومن الواضح أن دخول هذه الآلات إلى أوروبا يستتبع معه أيضا استعمال الموسيقى التي كانت تصنف عليها ما أن عرفوها ونقلوها ، أعني الموسيقى العربية .

وثالثا - نجد بعض الأنواع الشعبية من الموسيقى الأوروبية التي ألقت وفقا لفن الميزان مثل ال *rondo* وال *baladas* لها صور ثابتة تركيبها الفني هو

ولوكا بالفن العربي . ومنذ القرن الثاني عشر ونحن نجد في إيطاليا ، خصوصا في اقلية توسكانيا ، صحائف النحاس المشغولة في الموصل ، وصناديق العاج العربية ، والسجاويد الجمجمة والترسكانية ، والأقمشة المخططة المصنوعة في الشام ، والمخطوطات المزينة بالصغرات ، والنحاس الدمشقي ، والزجاج والأواني الممشقية وانتشرت الأقمشة الإسلامية انتشارا هائلا في إيطاليا ومن ثم انتقلت إلى فرنسا . كذلك نرى المبادئ الإسلامية للخزف تؤثر في الخزف التوسكاني منذ القرن الثالث عشر ، والأقمشة الفاخرة والحريرية والديباج بل والملابس العادية تظهر فيها رسوم مأخوذة عن الرسوم المعولة على الأقمشة الإسلامية ، بل صناديق الزفاف نفسها كانت تزين برسوم إسلامية .

والعرب كذلك هم الذين أدخلوا في أوروبا كثيرا من الألعاب المشهورة ، وأولها الشطرنج وأصله من الهند ثم عرفته فارس ، والعرب هم الذين أدخلوه إلى أوروبا عن طريق إيطاليا وأسبانيا قبل قيام الحروب الصليبية . ولهذا ظلت الكلمات العربية تستخدم في الألفاظ الخاصة بهذه اللعبة ، مثل الفيل *écheq et mat, alfil* أي الشاه مات .

مما يدل على أن أوروبا قد عرفت الشطرنج عن طريق العرب . وكذلك عرف العرب لعبة اليول *la yule* وانتقلت من العرب إلى أسبانيا إلى نورمنديا وبريتانيا في فرنسا وعرفها الإنجليز أثناء حرب المائة عام ، ومن ثم نقلوها ، وكانت الأصل في لعبة كرة القدم *foot-ball* ويتصل بهذه الألعاب ألعاب الصيد ، وقد مهر فيها العرب خصوصا في الصيد بالزبرة ، ومنهم من نقل الصيد بالزبرة إلى بلاط فريديريك الثاني في ألمانيا ، ودوق ديفر *Le Duc de Nevers* وفيليب الجسور .

وهكذا نرى أن العرب كان لهم أثر بالغ واسع المدى في أوروبا في العصر الوسيط في كل ما يتصل بالصناعة والزراعة والبناء ومظاهر الحياة اليومية .

## ٧- دور العرب في تكوين الموسيقى والمعمار في أوروبا



حينما يسمح الإنسان الموسيقى الأسبانية الأصيلية والغناء الأسباني الأندلسي المعروف باسم الفلامنكو

بمعينه تركيب الأغاني الأندلسية العربية في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، التي كانت من نوع الزجل، والزجل انتشر استعمال موسيقاه في إيطاليا في الشعر الصقلي وفي الأشعار الدينية التي ألفها جاكوبوني دي تودى Jacoponi di Todì وأغاني الرقص وأناشيد الكرنفالات • كذلك في فرنسا انتشر استعمال موسيقى الزجل في الروندات roudons وفي الأغاني الشعبية التي ألفها الشعراء التروفيرو في إقليم البيروفانص بجنوب فرنسا • بل في إنجلترا نفسها شاع استعمال موسيقى الزجل، كما يظهر في أناشيد دينية قديمة في تمجيد العذراء وفي مناسبة عيد الميلاد، وكانت تتألف من مقطوعات رباعية الأبيات، الثلاثة الأولى منها باللغة الإنجليزية الشعبية، والبيت الرابع باللاتينية ومنه القافية المتكررة في كل الأغنية •

وكان انتقال الموسيقى الأندلسية إلى أوروبا عن طريق السماع، فكان يأتي بها الرحالة من أسبانيا، وبخاصة الحجاج الذين كانوا يقدون جماعات حاشدة يحجون إلى شنت يعقوب Santiago de Compostela في شمالي أسبانيا، ويعودون إلى بلادهم حاملين معه الأغاني الأندلسية بألحانها •

ومن الأدلة القاطعة على انتشار الموسيقى العربية في أوروبا في القرون من الثالث عشر حتى السادس عشر بقاء كلمات عربية متصلة بالموسيقى في اللغات الأوربية الحديثة • من ذلك كلمة troubadour, trovador، فانها مأخوذة من كلمة طرب، التي كانت تستعمل في الأندلس بمعنى الغناء، والأغنية • ثم أضيف إليها العلامة الدالة على اسم الفاعل في اللاتينية واللغات المشتقة منها، وهي فتألفت كلمة ترابودور trovador بمعنى المغنى، والمغنون في أوروبا في أواخر العصر الوسيط. وأوائل عصر النهضة كان يطلق عليهم هذا الاسم trovador في اللغات الأوربية •

ثم كلمة traste هي «الستان» بالعربية، وكلمة Zarabande هي «السرند» وكلمة Cornamuse مؤلفة من كلمتين أحدهما لاتينية وهي عربية أيضا «Corna» قرن، وكلمة موسا هي كلمة «مشتق»، والمشتق آلة صينية الأصل تتركب من عدة عيذان •

\*\*\*

وإذا انتقلنا من فن الموسيقى إلى فن آخر هسو المعمار وجدنا الأثر العربي يظهر في أسبانيا أولا ثم

ينتقل منها إلى فرنسا ثم إلى سائر بلاد أوروبا • وبدأ هذا الأثر خصوصا بعد أن استعاد الأسبان طليطلة سنة ١٠٨٥ واستمر ينمو ويزداد كلما توغل الأسبان في عملية الاسترداد حتى أواخر القرن الخامس عشر •

وينقسم التأثير إلى قسمين : قسم يكاد يكون عربيا خالصا وهو الفن المدهن، أي المعمار الذي قام بتشبيده المدهنون، وهم العرب المسلمون الذين بقوا في البلاد التي استعادها الأسبان، وكان منهم بناءون مهرة استعان بهم حكام المقاطعات الأسبانية في تشييد الأبواب الكبرى للمدائن وفي تشييد القصور والكنائس والأديرة والقناطر وسائر أنواع المعمار •

والقسم الثاني، وهو الذي يعنينا خصوصا هنا، والتأثيرات العربية في معمار ظل طابعه العام أوربيا، وهو للمعمار المعروف بالرومان Roman • وينقسم (١) التأثير بدوره إلى قسمين : تأثير في التصميم المعماري، وتأثير في التزيين أو الزخرفة المعمارية، وإلى القسم الأول يرجع ظهور الأقنية ذات الفتحات voûtes nervées والأبراج المستقلة ذات القواعد المربعة إلى هي شكل مأخذ، وإلى التأثير في الزخرفة يرجع استعمال الأقواس التي على شكل نعل الفرس، والأقواس ذات القوس arcs lobés، والاطرار المستطيلة المحيطة بالأقواس، والحوامل البارزة ذات التقاطع modillons à copeaux، والفصوص المجوفة والوحدات الزخرفية المستلهمة من فن الكتابة الكوفية •

وسرعان ما انتقلت هذه التأثيرات من المعمار الروماني الطراز في أسبانيا، إلى المعمار الروماني في فرنسا عن نفس الطريق الذي انتقلت به الموسيقى - أعنى الحجاج الوافدين من فرنسا إلى شنت يعقوب في شمال أسبانيا، ثم بحكم التجاور بين بلاد البشكونس «الباسك» في أسبانيا وفرنسا، وكذلك عن طريق الكنائس الكلونية clunisiennes

فالقوس المنفصصة نجدها تنتشر في المعمار في غرب فرنسا، وتمتد حتى إقليم البورجونى، بفضل تأثير المعمار الذي أنشأه دير كلوني • وكانت هذه القوس أحيانا من ثلاثة فصوص، وأحيانا أخرى من

(١) راجع في هذا Henri Terrasse : Islam d'Espagne, p. 164-171. Paris, 1958.

أما الحوامل البارزة ذات التقاطيع modillons à copeaux وهي التي نجدها خصوصا في جامع قرطبة الكبير ، فأننا نثر عليها في كثير من الأبنية ذات الطراز الروماني ، وبخاصة في مقاطعة أوفرن في قلب فرنسا ، لكن سرعان ما تطور بهما الفنان الأوربي وجورها تحويرات كثيرا ما باعدت بينهما وبين أصلها في الفن العربي الأندلسي .

والأبنية ذات النواتي ، وقد انتشرت خصوصا في قرطبة ، نجد لها في الكنائس الرومانية والكنائس القوطية في شمال أسبانيا ، كما في كنيسة طوريس دل ريو Torres del Río وكنيسة سان ميسان في اشقوبية San Millán de Segovia . ومن الآراء التي لها وجهتها القول بأن القبو ذا النوء ، الذي انتشر في المعمار الأموي في الأندلس ، قد سـمـاهم في اختراع متقاطع الأوجيف ، الشهير في الفن القوطي la croisée d'ogives ، لما هنالك من صلة واضحة بين الأبنية ذات النواتي وبين متقاطع الأوجيف . كذلك نجد أثر المعمار الإسلامي في تعدد ألوان الواجهات في بعض الكنائس ، وبخاصة في إقليم الأوفرن ، وكان المعمار الإسلامي في قرطبة مولعا بهذا اللون خصوصا عن طريق استخدام الأحجار والألوان على السواء . ونجده أيضا في بعض تيجان الأعمدة الرقمية التي تختلف كثيرا عن الطراز الشائع ، وهي في الواقع من تأثير الفن الأموي الأندلسي ، كما هو مشاهد في بعض تيجان الأعمدة في سان جيميم Saint-Guilhem du Désert ودير سان خوان دي دويرو في صوريا بأسبانيا San Juan de la Virgen ودير سوريو Duero à Soria .

وهكذا بينا كيف كان للموسيقى العربية والمعمار العربي أثر بارز في نشأة الموسيقى والمعمار الأوروبيين في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة .

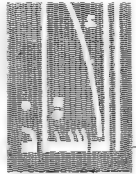
أربعة . لكن لما كان انتقال هذا التأثير تم عن طريق المشاهدة ، لا عن طريق البنايين أنفسهم ، فإن رسم الأقواس المقصصة لم يكن بنفس الدقة والمهارة اللتين نجدهما في الأقواس المعمارية العربية .

والأطوار المستطيل المحيط بالأقواس نجده في إقليم البورجونني بفرنسا ، خصوصا في كلوني Cluny وشارلييه Charlieu وباريه لومونيه Paray le Monial . ونرى أثر هذا الأطوار المستطيل المحيط بالأقواس في غسقونية وبواتو Poitou ، إذ نجسد بوابات تنتشر فيها الزخرفة من الزوايا التي يحيط بها المستطيل .

ثم إن المفاتيح التبادلية المثناة اللون التي نجدها في الفن الروماني إنما ترجع في أصولها إلى المعمار العربي ، كما يتمثل خصوصا في مسجد قرطبة .

هذا فيما يتصل بتصميم المعمار ، أما في الزخرفة فالتأثير أقوى بكثير . وعلى رأسها الزخرفة الكوفية بجلال خطوطها وأناقته . إن الخط الكوفي هو باعتراف كبار مسؤولي الفن أجمل خط عرفه الإنسان . لهذا كان تأثيره على البنايين الأوربيين عميقا كل العمق ، ومن ثم سرعان ما ظهر في الفن هنا نجد زخرفات كوفية في أبواب وواجهات كثيرة من الكنائس في أوربا في العصر الوسيط ، بل وأيضا نجدها في زخرفة الإنائات المويليات ، وخصوصا في باب كنيسة بوي Puy ، وكانت العاصمة القديمة لمقاطعة فيليه Velay بحوض اللوار الأعلى في غربي فرنسا ، وكذلك في واجهات كثير من الكنائس الرومانية في غربي فرنسا . والغريب أننا نجد في هذه النقوش تحميدات إسلامية ، نقلها الفنان الأوربي المسيحي دون أن يتبين معناها . وأحيانا أخرى نجد الفنان الأوربي قد عبث بالحروف حتى أصبح من غير الممكن قراءتها لأنه لم يكن يفهم معناها ، وكان يشكل فيها على هواه .





# أحمد لطفي السيد

في بيته الكبير وفي مكتبته .. مكتبته ؟ انها  
أكبر مكتبة خاصة رايتها حتى الآن ، وأنا التي  
الفت عينها مكتبة أساتذتنا : الزيات ، والعقاد .  
وطه حسين ..

ان مكتبة العقاد جامعة الا ان تفرقها في الحجرات  
لم يمكن لها ما يمكنه ( للمكتبة ) .. المكان الواحد  
والأثاث المرسوم والبسطة .. في كل شيء كانت  
المكتبة حجرة كالساحة مترامية الانحاء يستطيع  
المهندس ان يقيم عليها بيتا كاملا ..

وكانت الحجرة ذات سقف مرتفع جدا على شكل  
قبة ضخمة تخرج من الخارج على العصر ، الطابع  
العربي ، وفي صدرها مكتب ضخم لا يخط عليه  
جوخ أخضر لقداء مائدة اجتماع كبير ، على الأركان  
نظمت الأرائك والكراسي الكثيرة ، ولكنها من اتساع  
المكان كانت تبدو وكأنها لا تشغل الا حيزا صغيرا  
مع ان بعضها كفيلا بان يزحم حجرة من حجرات  
المباني الحديثة .

كان قابعا في مقعد كبير يحمل على اكتافه عشرات  
السنين ، وجلسنا على أريكة الى جانبه ، كانت  
ملابسه المحدودة العرض تبدو فضفاضة عليه على  
اناقته في اللون والسمت .. كان فيها شبه يعود  
ريحان يقف في ( زهرية ) واسعة .. كانت ملابسه  
حريصة عليه لا تظهر منه الا كفين نحيلتين نبيلتي  
الحركة والاشارة ورقية طويلة تحمل راسا كبيرا  
.. كبير العقل .. كبير المعرفة .. كبير المقام ..  
انه أحمد لطفي السيد .. الأستاذ .

وفي المكتبة الواسعة كان يحدثنا على طريقة  
الفيت .. قطرات قطرات .. يطول بينها الصمت  
ويقصر ، ثم انهمر ، فكانت كنت أسمع مصر من  
خلاله .. كان يتحدث ويقص ويطرف .. ويتفكه

مصطفى كامل



محمد فريد



الأفغاني



محمد عبده



## بقلم: الدكتور فهد أحمد فؤاد

في دعابة حلوة .. كان يعلق على الأحداث في سخرية عميقة ولكنها تنبع من نفس رضية لا تعلق بها مرارة . أنه يرى نفسه موفقا دائما .. ذلكم هو أحمد لطفي السيد استاذ الجيل الذي نحتفل بلوغه التسمين ..

ت هناك في نعيم الخصب وامان النعمة في قرية يشاع بين اهل الريف ان اسمها « المنزلة » وهي قرية « برغمة » من أعمال مركز السنبلوين بمديرية الدقهلية وفي منتصف شهر يناير سنة ١٨٧٢ اهل على الدنيا « أحمد » .. أحمد لطفي السيد ..

وضجت القرية بالفرح مع بيت العمدة « السيد باشا أبو علي » ابن عمدتها السابق « على أبو سيد أحمد » .

طفل وادع الطفولة يدرج في الرابعة من عمره الى الكتاب ليتعلم كرفاقه القراءة والكتابة ، فاذا به بيلفهما ويزيد فيتم حفظ القرآن كله في العاشرة من عمره .

وفي سنة ١٨٨٢ التحق بمدرسة المنصورة الابتدائية واتم تعليمه الابتدائي ، على عنت لاقاه في هسده المدرسة سنة ١٨٨٥ ، ولم تكن شهادة الابتدائية والبكالوريا معروفتين في ذلك الحين ، بل كان الانتقال من مرحلة الى اخرى بالنجاح في امتحان المدرسة ، ولما كانت الفرقة التجهيزية الوحيدة بمدرسة المنصورة قد الغيت سنة ١٨٨٥ ، فقد اضطر لطفي السيد الى السفر الى القاهرة ليلتحق بالمدرسة الخديوية ، حيث التقى بصديق العمر ورفيق الجهاد عبد العزيز- نهمي .



فهد حسين

هيكل



وحين وفد لطفى السيد على القاهرة كان يخاف، ودعيا ، حوادث ( الفتوات ) في ذلك الحين ، فلمسا انتقلت العدوى الى بعض طلبة المدرسة اثر الاعتكاف فيها ايام العطلة الأسبوعية فظل ثلاثة اشهر لا يخرج من الخديوية . وفى هذه الاثناء قرأ كتاب « أصل الانسان » لداروين ترجمة ( شبلى شميل ) وحفظ كثيرا من العلاقات والأشعار .

وفى سنة ١٨٨٩ حصل لطفى السيد على البكالوريا . . وكان نظام الشهادات العامة قد وضع قبل ذلك بعام - فالتحق بمدرسة الحقوق ، وكانت المدرسة وقتئذ تعتبر اكلية حقوق ( و اكلية آداب ) معا .

وفى مدرسة الحقوق عرفه الشيخ محمد عبده الذى كان تنجيحه حافزا له على انشاء « مجلة التشريع » بالاشتراك مع المغفور لهم اسماعيل صدقي ، واسماعيل الحكيم . وعبد الهادى الجندي ، وعبد الخالق ثروت ، ومحمود عبد الففار .

فقد هوى لطفى السيد الصحافة منذ كان طالبا فى الحقوق فكان يترجم لجريدة « الميزان » تفرقاتها الخارجية احيانا .

وفى صيف ١٨٩٣ سافر الى **إيطاليا** وهو مازال طالبا بالحقوق ، وهناك التقى بالشيخ جمال الدين الأفغانى او الشعله الحية المتقدة ، ولازمه شهرا ، وتأثر به ايما تأثر حتى يقسوه عنه :

« واهم ما اظن انى قد انتفعت به من السيد جمال الدين في تلك المدة انه وسع في نفسي آفاق التفكير .. »

ثم عاد الى مصر وحصل على ليسانس الحقوق سنة ١٨٩٤ فعين هو وجميع زملائه كتبة في النيابة، وكان تعيينه فى القاهرة ثم نقل الى الاسكندرية وقد مكث بها شهرا ، ثم انتدب معاونا للنيابة ببنى سويف حيث التقى مرة اخرى بصديقه عبد العزيز فهمى وكيل النيابة وقتئذ .

وفى سنة ١٨٩٦ عين وكلا للنيابة وكان عبد العزيز فهمى مازال بها ايضا . . فاقاما معا ، وكان حديثهما مصر وما تكابدها من الاحتلال البريطانى حتى انتهى بهما التفكير والتدبير الى انشاء جمعية سرية هدفها ( تحرير مصر ) .

وفى القاهرة التقى به مصطفى كامل وعرف منه ان الخديوى يعرف من أمر الجمعية كل ما خفى ..

وهنا اقترح عليه مصطفى تنسيق الجهود وانشاء حزب وطنى برياسة الخديوى ، فوافق لطفى السيد كما وافق عند مقابلته للخديوى على السفر الى سويسرا لاكتساب الجنسية السويسرية بتسليح بها في تحرير جريدة مقاومه . وقد استمر الراى على الجنسية السويسرية لانها تكتسب بعد سنة من الإقامة بها .

وبعد هذه المقابلة انعقد اول اجتماع للحزب الجديد في منزل محمد فريد . وقد شهد هذا الاجتماع مولد الحزب الوطنى برئاسة الخديوى وعضوية مصطفى كامل ، ومحمد فريد ، وسعيد الشيمى ( ياور الخديوى ) ، ومحمد عثمان ، ولييب محرم ، وطفى السيد .

ومن طرائف ما يذكر عن هذا الحزب ان الخديوى كان اسمه بين الأعضاء « الشيخ » ، مصطفى كامل « ابو العلاء » وطفى السيد « ابو مسلم » .

وفى جنيف حيث ازمع لطفى السيد الإقامة سنة مرقاة الى اكتساب الجنسية السويسرية ، مكث هذه المدة على الدراسة حيث انتظم في فصل صفى أعدته جامعة جنيف لحملة اللسانس للدراسة الآداب والفلسفة . وقد انضم اليه في هذا الفصل الشيخ محمد عبده الذى زار سويسرا في ذلك الوقت والذى قدمه لطفى السيد الى مدير الجامعة باعتباره أحد مديري الأزهر .

وعاد لطفى السيد الى مصر ليجدنى انتظارا غضب الخديوى منه لصلته بالشيخ محمد عبده ، ورفض الباب العالي اكتسابه الجنسية السويسرية . ولكن هذا لم يحل دون ان يكتب لطفى السيد تقريرا ضافيا عن أبحاثه السياسية وما أسفرت عنه دراسته للموقف ، جاء فيه :

« ان مصر لا يمكن ان تستغل الا بجهود ابنائها ، وان المصلحة الوطنية تقتضى ان يرأس سمو الخديوى حركة شاملة للتعليم العام .. »

ولا أريد ان اضي في تفاصيل تاريخ حافل عريض .. تاريخ يعرفه التاريخ . . حسبى لمحات ، ذكرتها ، بداية دالة واستهلال واعد .

وبعد مولد لطفى السيد تقف عند مولد « الجريدة » .. كانت « الجريدة » أو الحدث الضخم .. ككل الأعمال الكبيرة « فكرة » ولدتها حاجة ، ونمتها غاية ، وأخرجتها الى النور ارادة واصرار .

لقد انبثقت فكرة « الجريدة » من حوادث العقبة وعاشودة قبلها . فقد كان الانجليز ينادون بحق



مصر فيها حين زهدت مصر فيها بل ايدت وجهة النظر المضادة ..

وهذا المعنى لا يمكن تفسيره كما يقول لطفي السيد إلا بأن البلاد نقل عليها الاحتلال ، فأصبحت تبغضه وتبغض معه كل ما يأتي به ولو كان الخير عليه باديا . ولكنها على كل حال ظاهرة تسترعى النظر وتستأهل التفكير .. أن مصر بحاجة إلى جريدة تنطق بلسانها وحدها ، وتعبر عن ذاتها خالصة ورأيها صريحا لأشبهة فيه من هوى لتركيا أو متابعة لاجلنتر .. جريدة تكون ملكا لشركة من الأعيان أصحاب المصالح الحقيقية ، وهم الذين يزعم كرومر أنهم من الاحتلال راضون .. وهكذا انبثقت فكرة « الجريدة » .. نبتت من صميم الاحساس المصري النائر على اجلنتر وتركيا معا .

وفي بيت محمود باشا سليمان تألفت شركة « الجريدة » وانتخبت لطفي السيد مديرا لها ورئيسا لتحريرها لمدة عشر سنوات .

وما كاد يمضي على صدور الجريدة بضعة أشهر حتى تألف « حزب الأمة » الذي نادى بالاستقلال التام . وقد اختار حزب الأمة لطفي السيد كاتبا عاما له .

وقد قام لطفي السيد بصحبة الدكتور حسين هيكل بالطواف بكثير من القرى للوقوف على حالة التعليم الأولى وضمن مشاهداته تقريرا قدمه إلى مجلس المديرية .

وبالقلم حارب لطفي السيد قانون المطبوعات ، الذي صدر إبان الثورة العراقية وأرادت الحكومة بصفه سنة ١٩٠٩ .. وأن لم يكتب لحملة - على قوتها - النجاح ، إذ وافق عليه الاجلنيز وتابعهم مجلس الشورى .. ولم بهذا لطفي فهو حين سافر إلى أوروبا للاستشفاء لم يعف نفسه من النضال بل سعى إلى لقاء وزير خارجية اجلنتر « ادوارد جراي » وأن اعترف من مقابلته . فلما عاد إلى مصر راعه أن وجد شركة القناة تتسلل بين المسؤولين لمدة أجل الامتياز لقاء أربعة ملايين من الجنيهات ، فهرع لطفي السيد إلى رشدي وسعد ، الذي أحاطه على بطرس غالي رئيس الحكومة والمستشار المالي الاجلنيزي ، فذهب إليه واعترض على مد الامتياز وطلب عرض المشروع على الجمعية العمومية وهي أكبر هيئة نيابية وقتئذ في البلاد . فرفض ومن وراءه بطرس غالي يحيد المشروع ويملي له ، فذهب لطفي السيد يحارب المشروع حربا لا هوادة فيها ممسا

أورى الرأي العام وزاد لهيبه ضارما حتى تفادته الشركة فاشتطرت عرض الموضوع على الجمعية العمومية وانتهى الأمر برفضه .

ومن كفاحه في ميدان التعليم ما انتهجه في « الجريدة » من بث الثقافة على مستوى عال ، فكانت قبلة الطلاب من الشباب المتعلم يؤمنونها للاستماع والاستمتاع ، ويحاضر فيها كبار الاساتذة والمحامين .

هال لطفي السيد أن يكون ناظر مدرسة الحقوق الانجليزي وأستاذ القانون المدني بها من الراسيين في اليناس ، فاضطلعت الجريدة بمطالبة الحكومة بتجديده واستبدال غيره به . فردت دعوتها بأسا عليها .. فدعا لطفي السيد الأستاذ احمد عبد اللطيف ليدرس القانون المدني للطبقة في دار « الجريدة » وكان يؤم دروسه الكثيرون . ومن تلامذة هذه الحلقات صفوة من رجال القسانون في مصر .

وفي عام ١٩١٠ وضع حزب الأمة مشروعا للدكتور ، ورأى أن يطلبه الشعب من الخديوي بعريضة يحتشد الكل لامضائها ، وهنا حرر لطفي السيد العريضة ودعا إلى امضائها .

وفي الحزب الحزبي - الإيطالية عاد لطفي السيد إلى التفكير في حزب حيد مصر إزاء ألوان الصراع فار مصر للمصريين لا لتركيا ولا لاجلنتر ، فان سيادة الأولى لا تجديها نفعا ولا تفني عنها شيئا ، وتبعية الأخرى ردة لا ينقذنا منه إلا تضافرتا تضافرا واعيا يدافعه مدافعة البلاد ، ويصارعها مصارعة الوفاء .

وسار لطفي في دعوته غير هباب لا يعنيه رضا الجماهير المخدوعة عن نفسها ، المخدوعة عن موقفها مادامت مصر هدفه وغايته معا . فما أن استمرخه تاجر بدمياط استولى الطليان على سفينة تحصل تجارته لأن عليها العلم التركي حتى نفر له ، فكانت فرصة اهتبلها لطفي السيد ساتحة ، ومضى إلى رشدي باشا مطالبا باستبدال العلم المصري بالعلم التركي .

وراجعه ثانية بمطلب ابعده ، لقد طالبه هذه المرة باعلان استقلال مصر عن الدولة العثمانية وتنصيب الخديوي ملكا تدعيا للخطأ ، ولسكن « كشنر » لم يصغ لهذه الصيحة حتى لانضابق تركيا على ادائها لهم ، فلم يبق أمام لطفي السيد إلا « الجريدة » يودعها مبادله وآراءه . فحمل حملة

قوية على التبعية ونادى « بسياسة المنافع لسياسة العواطف » .

هذا في الوقت الذي كان فيه عمر طوسون يجمع التبرعات للجيش التركي بطرابلس- والصحف من ورائه تشجع حركته ما عدا « الجريدة » بالطبع، فأحبط بمشروع الانفصال ، وإن ظل لطفى السيد على إيمانه بالقوموية المصرية ودعوته لها وتمكينها من النفوس والأذهان .

وفي سنة ١٩١٢ دعا لطفى السيد إلى تأليف نقابة للصحافة المصرية ، وقد استجاب الصحفيون على اختلاف مشاربهم إلى هذه الدعوة . واجتمعت الجمعية العمومية لانتخاب النقيب والوكيلين وكان لطفى السيد أحدهما . ولم تلبث الحرب الأولى أن أعلنت فانطوت صفحة هذه النقابة أو هذه المحاولة الأولى في ميدانها .

وفي سنة ١٩١٣ استبدل بمجلس شورى القوانين الجمعية التشريعية، فدخل لطفى السيد في انتخاباتها باسم حزب الأمة ، ولكن الانجليز أوعزوا بسقوطه فسقط .

وفي سنة ١٩١٤ تجمعت طاقاته كلها لصراع رهيب مع المستعمر وأجهه مرات ، والتقى على حربه مرات حتى أبقي أن لا مفر من الإلقاء به أولاً إلى حين .

وفي أغسطس سنة ١٩١٤ يش لطفى السيد من اعتراف إنجلترا باستقلال مصر فمضى بخيبة أمل كبيرة ارتد على أثرها إلى بلده « بريقين » معتزلاً السياسة والصحافة ، واستقال كذلك من رئاسة تحرير « الجريدة » ، فكانت استقالته إيذاناً بهجر الصحافة إلى غير عود .

وأسأله :

« لماذا اعتزلت « الجريدة » عندما بنيت من القومية المصرية وكان أسرى بك أن تضام جهادها بالقلم أو أنه كان فيه ريادة لستورى .. في مصلحة من هذا الاعتزال ؟ .. أن أنسى ما بهيم .. انتظرت في ذلك الوقت ، إنما هو أعياد الأفلام المروعة » .

وأنتم الحكيم ابنسامة العزف وهو يقول :

« أعلنت الأحكام المرفوعة في ذلك الوقت وزجرت الأقلام تحت الرقابة .. ما جدوى قلم لا يترجم ميادى صاحبه وإفكاره ؟ كنت أكتب أقتل منتهيا فيركض فيه قلم غير مستقر به وليس قلم الطيوريات وكان يدعى « خلاط » وكان شاميا .. أنا أكتب وأعرض على خلاط .. خلاط .. لأصوت ألف مرة انزلال السياسة أو حتى كسر القلم .

أن رجلاً ( أحمد لطفى السيد ) يقدس الحرية تقدسيا يرتفع بها إلى مرتبة القائد ، ومن خطبه السياسية والاجتماعية في ذلك العهد قوله :

« كان للإنسان قبل ترتيب الحكومة كل الحرية المطلقة ، وكانت له السلطة المطلقة على ما يمكنه ، فلما كانت الحكومة أخذت منه السلطة كرها كما في الحكومات المطلقة أو بالوكالة كما في الديمقراطيات الصرفة ، ولما كانت سلطة الإنسان لا تتناول الأفراد بنفسه أو بغيره كان من اللازم أن الحكومات مهما كانت مطلقة لا يمكنها أن تضر بأى فرد من الأفراد ولا بالجميع ، فعندما لم حرية الفرد خروج من كل سلطة مقبولة ، بل من صون من المراسم من إرتيها وهو حماية حرية الأفراد الذين انتقل سلطتهم إليها ، إلا إذا كانت ترمى إلى أن تكون ظالمة » (١)

« يقولون لا ذنب للحكومة الحاضرة في نقص حرية الشعب، فإن الشعب لو كان مستعداً للحرية وإفيا لها ، لما سلبت أفرادها منها في موقف الحكم . على أن الحكومة الحاضرة مستعدة أن تعطي الشعب ما شاء من صون الحرية ، عندما سدد فيه الأهلية لهذه الأمة . كلا أن ذلك من خطأ التقدير والمغالطة في التبدليل . أما الحكومة الحاضرة فهي استمرارية للحكومات التي قبلها ، وهي لا تبرا من المسؤولية أمام أمة عظيمة ، إلا بأن تولد لها من جميع حقوقها التي في يدى ، وأن الحرية الشخصية بل والحرية العامة ، ليستا لعبة ولا ميزة تسحقها من شامت وتسحقها متى نشاء ، بل هما حقان طبيعيان للأفراد ولأمة لا تتركهما حكومة مادلدة تحكم لا لمصلحتها ولكن لمصلحة الحكوميين . إنما للأفراد ولأمة بمنزلة الحياة . وما ملكتنا أساناً على الأرض يدعى لسمع حق أعطاء الحياة ومنها .. سبحانه من يحيى ويميت » (٢)

إن الحرية عنده :

« قاعدة الضميمة ، وعطاء التكليف . فأى إنسان خدمت في صدمه أو الحرية وظلمت جوانب عقله من شمعها الساطع جدير بالألم يخسر إنساناً وإن تسقط عنه تكاليف الحياة » (٣) ويصطلي بحالنا في الماضي فيقول في ذكاه سآخر : « الأخبايعات هذه الانحداد ، والفروء أكبر القوى السياسية ومن التبايعات الملقاة إلى البلاد الزموية ، أى بلاد السهول لا تطمع مادة في الحرية ولا في شرف الاستقلال ، إلا أن تبلغ حاجتها من الثروة ، وحسبما كان الفقر منذ الفلاحين كان الضعف والسكرور إلى الغل . وقد كنا في الزمن الماضي من الفقر وعدم الأمن على السير الذي في أيدينا لا نستطيع أن نقف في وجه الحاكم الظالم وقعة الأبي ، ولا يرد في خاطرنا أن نحاسبه على أعماله ، بوصف أنه في الحقيقة وكبير . بل كنا نلظ طامته حتى في المنكر وأجبا مقدسا . دوننا على ذلك واعتبرنا الحاكم راعيا ونحن الزموية ، وأغسلنا نصبح رعيته بألوان الزموية ونبر من كراهته له بالألف الحب ، والتفاني في مشق شخصه الكريم .

كل ذلك كانت تأليه الأفراد خطما في استعارة جهاه . وكان الجهاد من الثروة . وماعلا من نهبال المجرود . ومع ذلك فإن حكام الشرق على الصوم وحكام مصر على الخصوص ممن المالكين وقهرهم ، كان يعز عليهم أن يوفق أحد الملاحين لجمع ثروة أو يبنه ذكراه في التنس شان الظالمين يبيعهم أن تتألف في الأمة طبقه موية يفتلها ومالها تقف سدا سيعا بين الحاكم الكبير وبين تنفيذ شهودها الضارة في الشعب كأنهم كانوا كلهم لوزير الخراج حشر ويرشليو » (٤)

ثم عزل الخديوى وأصدرت تركيا أحكام الإعدام بالجملة ومن حكمت عليهم بالإعدام لطفى السيد ، فهو لم تنس بعد موقفه منها سنة ١٩١١ واعتشاقه

(١) ص ٥٤ من كتاب « صفحات مطوية »

(٢) « المنتخبات » ج ٢ ص ٦٢

(٣) « المنتخبات » ج ٢ ص ٦٠

(٤) « المنتخبات » ج ٢ ص ١٠٨

القومية المصرية وحدها ودعوته لها في غير حواذة  
أولين ..

وفي سنة ١٩١٢ استدعاه عدلي باشا إلى  
الاستكبرية ليخفي إليه برغبة تعيينه مديراً لدار  
الكتب المصرية خلفاً للدكتور شاذي المدير الألماني .  
وفي دار الكتب انقضى الوقت له لترجمة أرسطو ،  
فكلف عليه بل دعا إلى ترجمة الكتب الأخرى ، وندب  
من وثق بهم للاضطلاع بنقل الثقافة الغربية إلى  
العربية موقناً أن النهضة في بواكيرها انما  
تقوم على الترجمة التي هي بمثابة التمهيد فالاتخاذ  
ثم الخلق والاصالة .

وفي سنة ١٩١٦ عمل على إيجاد مجمع للغة  
العربية ففسح له وزارة المعارف في دار الكتب على  
الابتساع عليه سلطانها . ومن أجل هذا القرض دة ،  
لطفي السيد حفني (بك) ناصف ، وعاطف (باشا)  
بركات ، ليضام معه قانوناً للمجمع الذي تالعب برئاسة  
الشيخ محمد أبي الفضل الجيزاوي شيخ الجامع  
الأزهر وقتذاك ، وكان لطفي السيد سكرتيراً  
له .

ومن الطريف أن هذا المجمع ظل سنة كاملة يناقش  
« جوان التعريب » . ثم انطوت صفحاته فيما انطوى  
من صفحات ..

وفي سنة ١٩١٨ هب لطفي السيد مع السيد  
وعبد العزيز فهمي ، وعلى شعراوي ومحمد محمود ،  
يطالبون بالاستقلال ومن ورائهم مصر مشرئين إلى  
مبادئه « ويلسون » التي نادى بها والتي انكرها  
على مصر .

وفي نوفمبر سنة ١٩١٨ بدؤوا يؤلفون الوفد  
المصري ، واستقال لهذا القرض لطفي السيد من دار  
الكتب المصرية .

ثم نفي سعد زغول ، ومحمد محمود ، واسماعيل  
صديقي ، وحيد الباسل فاستطارت مصر وارتأت  
ثورتها العاتية سنة ١٩١٩ . فاستبدت السلطة  
المصرية لطفي السيد فيمن بقي من أعضاء الوفد  
وحملتهم مسئولية الثورة المتدلمة ، فاتبرى لطفي  
السيد بحمل المسئولية ويواجه تصفهم وحده  
مقترحاً تأليف وزارة تترضى الأمة .

وبعد إتمام ترامي إليه أن السلطة المصرية تريد  
قتل أربعة ومصادرة أملاكهم هو أحدهم ، فأسرع  
إلى إوراثة السياسية يحرقها . ثم حدث أن عين  
النبي وأبدى استعداداً للتخام فأرسل إليه  
الوفد تقريراً ضمنه نفس اقتراح لطفي السيد ،

فتألفت وزارة برئاسة حسين رشدي وصدر الأمر  
بالإفراج عن المنفيين ، وسافر لطفي السيد مع  
الوفد المصري المسافر إلى إنجلترا .

وفي طريقهم جاءهم في مرسيليا تليفراف بأن مستر  
ويلسون رئيس الولايات المتحدة قد وافق على الحماية  
الإنجليزية على مصر فكانت صدمة قوية من صاحب  
المبادئ الأربعة عشر وأن لم تنتهم عن مواصلة  
السير ، فذهبوا إلى باريس ، فإذا بؤتمر السلام  
يتزايد عنهم .

لجأت مصر إلى المفاوضات وتنافس سعد وعدلي  
على رياستها ، وتلاحيا ، فاعتزل لطفي السياسة .  
ثم عرضت عليه دار الكتب فعاد إليها ، وأخذ  
يشغل بها وبالجامعة المصرية القديمة التي كان  
رشدي باشا رئيساً لها وكان هو وكيلها .

وفي سنة ١٩٢٢ وضع منهجاً لهذا الجامعة  
باعتبارها كلية للآداب ، وسعى لدى الملك فؤاد  
لتدعيمها باعتراف الدولة بإجازاتها العلمية مادام  
المنهج يقضى بموافقتها عليه في الامتحانات فوسعه  
ببساطة إلى الجامعة التي تزعم الحكومة انشائها  
باعتبارها كلية آداب بها ، فجمع لطفي السيد مجلس  
إدارة الجامعة والجمعية العمومية لوضع شروط  
للاتحاد بين ~~الكلية~~ / وقد نص لطفي السيد في  
المقد على أن يكون له حسين أستاذ في الجامعة  
الحديدة وكان هذا سنة ١٩٢٢ .

وقد ظل لطفي السيد مديراً لدار الكتب حتى  
مارس سنة ١٩٢٥ حين صدر مرسوم بتعيينه  
مديراً للجامعة الجديدة فأدارها على نهج قويم من  
الأسس الجامعية السليمة .

وهنا يأتي دور لطفي السيد في حياة « المرأة  
المصرية » ، ففي عام الجامعة الأول طلب إليه بعض  
عمداء الكليات قبول البنات الحائرات على البكالوريا  
فأرى بعد نظره أن يستعين على اتخاذ هذه الخطوة  
بالكتان فلا تتسرب إلى الصحف أو يشار إليها  
في الخطاب حتى يضع الحكومة والرأي العام أمام  
الأمر الواقع . وصحت نظريته فإنه بعد تنفيذ  
الخطة بإحكام عشر سنوات متتالية بدأ ينتبه الرأي  
العام ، ورفعت الضجة فقبرتها ، ولكنه لم يابه لها  
لايمانه بقلية التطور ومنطق العدل وحكم الزمن  
وصالح الجماعة وطموح مصر التي تشرب دائماً  
إلى مستقبل أفضل ومكانة أكرم على الحياة  
والناس .

ومرة أخرى صدقت نبوءته فضمدت المعارضة وخفت الصوت ، وأنداح الصدى ، وسعت الفضة - على قدم المساواة مع الفتى - الى الجامعة لأن مصر بحاجة اليهما معا .

وقد تحدث بعد هذا عن رسالة الجامعة فأشار الى هذا الحدث وما أحاط به من ضجة فنكر هذا الاختلاط .. ضجة لم يابه لها :

« لانا على يقين من أن التطور الاجتماعي مت ، والتطور لا غالب له ، ومما العدل الذي يسوى بين الأخ وأخيه في أن يعمل كلاهما أسباب كماله الخاص على سواء . ومما موق ذلك سمعة الأمة من تهديد الأسباب لتكوين العائلة المصرية على وجه بالفتح مع اطمئنان في الارتقاء القومي .. » (1)

لقد حفظ أحمد لطفي السيد القرآن في القرية على « الشيخة فاطمة » وحفظ لها ، نبيلاً ، هذه اليد . فهل كان حفظه آية صنعت حدثاً ضخماً في تاريخ مصر .. حدثاً صنع بدوره أحداثاً وكيف تاريخاً وبنى نفوساً ودعم نهضة ووفر طاقات جديدة لوطن جديد وان كان معرقاً في القدم موعلاً في التاريخ ..

وفي سنة ١٩٢٨ اختاره محمد محمود باشا وزيراً للمعارف في وزارته فكان توليه لها بمثابة امتداد لما يستهدفه من خدمة الأمة من طريق التعليم ، وفي وزارة المعارف طبق اللامركزية ، ثم إسقاطها وزارة محمد محمود في ٢ أكتوبر سنة ١٩٣٩ ، فكلفه على كتبه وأوراقه أسسها اليها حتى استأنف سنة ١٩٣٠ مديراً للجامعة فعاد اليها قراراً من طول ما ألقها وصاحبها على الأيام .

وعاد الى رحاب الجامعة مستهدفاً لها الاستقلال في الرأي والفكر والعمل مؤمناً بأن التربية الجامعية قوامها حرية العمل والبعد عن التأثيرات الحكومية وتأثيرات البيئات العامية ، وعن تأثيرات البيئات السياسية المختلفة . حتى اذا ما مر هذا الاستقلال بنقل الدكتور طه حسين دون أخذ رأى الجامعة سارع لطفي السيد الى تقديم استقالته حفاطاً على التقاليد الجامعية التي يرباعها ويراعها حرماً لا ينال ، وحمى لا يستباح .. واقول التقاليد الجامعية لأن الوزارة بأجرائها هذا لم تكن قد جاوزت حدود القانون الجاري العمل به ، الا انها جاوزت حدود التقاليد الجامعية فكانت غضبته وكانت استقالته .

ظل لطفي السيد بعيداً عن الجامعة حتى ابريل سنة ١٩٣٥ حين طلب اليه نحيب الهلالي باشا

وزير المعارف في وزارة محمد نسيم باشا الثانية أن يعود الى الجامعة فاشتراط تعديل القانون بحيث يكفل شرط موافقة مجلس الجامعة على نقل أي استاذ فيها ، وكان على عدل القانون نزولاً على ارادته وانصياعاً لرغبته .

وفي سنة ١٩٣٥ عمل على ضم بعض الكليات الى الجامعة فضمت كلية الهندسة وكلية التجارة وكلية الزراعة وكلية الطب البيطري .

ظل لطفي السيد مديراً للجامعة حتى أوائل أكتوبر سنة ١٩٣٢ حين أندست للأحزاب بين الطلبة فظهر بين صفوفهم اللجج في المهارة ، والشدد في الخصومة حتى خاف عليهم لطفي السيد الفتنة التي تقضم الأخوة وتناول من « الشوائب الجامعية » التي يعتنقها مدير الجامعة . فطلب لطفي السيد من وزارة الداخلية تعيين كونستبلات لحفظ النظام لأن البوليس لا يجوز له أن يدخل الحرم الجامعي . ولما لم تستجب له وزارة الداخلية استقال للمرة الثانية .

وبعد ثلاثة اشهر أي في ٣١ ديسمبر سنة ١٩٣٧ عين وزير دولة في وزارة محمد محمود الكبرى ثم وزيراً للداخلية بضعة اشهر ، ثم أثر الاستقالة منه إعادة تشكيل الوزارة .

ثم لم يلبث أن عاد الى الجامعة مودة مشروطة أساسها إبتعاد رجال الحكومة عن الطلبة ، فلما ان رقى اليه تسلسل الوزراء المستورين الى صفوف الطلبة قدم استقالته لمحمد محمود باشا ، فاعتذر وأصدر أمراً مشدداً بعدم اتصال الوزراء بالطلبة لأغراض سياسية ، وهكذا انتصرت سياسة لطفي السيد انتصاراً أذن ببقائه في الجامعة حتى سنة ١٩٤١ ، اد اجتذبه مجلس الشيوخ في الوقت الذي أثر ان يخلد فيه الى بعض الراحة بعد كفاح طويل مرير في سبيل الحرية السياسية والحرية الجامعية والحرية الفكرية والحرية الشخصية .. كفاح لم يكن لديه فيه من سلاح الا القلم ، وعلى كسرة مآثر هذا القلم فان صاحبه لم يمن بجمع آثاره .. فلم يتهيب لنا منها الا ثلاثة كتب جمعها الاستاذ اسماعيل مظهر وهي :

١ - الانتخابات ( في جزعين )

٢ - تأملات .

٣ - صفحات مطوية (واكثرها مقالات سياسية)

وقد ترجم لطفي السيد عن الفرنسية ( عمن

سانت هيلير ) كتب أرسطو :

واستعماله الجملة الاسمية مقصود وهو يرى  
ان الجملة الفعلية اذا استعملت فلا هيته في الحوادث  
.. في الظواهر وهنا أيضا تستجلى حجته القرآن  
الكريم وتشرب اليه ..  
« أنزل من السماء ماء ... »  
« سخر لكم الشمس والقمر ... »

واسلوب لطفي السيد متماسك في قوة يمكن ..  
اسلوب لا يقبل التفكك والتحلل من دقة في التعبير  
مقصودة ، وهو من أوائل من ارتفعوا بأسلوب الصحابة  
على الخلافة والفضضة ، وهو أبعد ما يكون عن  
اللفظ المجازي ، وهو في باب التعبير خلاق يقصد  
الى المعنى الكبير في أوجز لفظ وادقه واحكمه وأقدره  
على إحياء المطلوب ، وهو صاحب الأقوال السائرة  
كوصفه للمعاهدة بأنها « غير ذات موضوع » ...  
معنى كبير جامع تستعلن فيه المعارضة ويسفر فيه  
الرفض ولكن بلا ندوب فهو لا يسيل دما ولا ينشأ  
جرحا .

وهو يعيل الى تعليم اسلوبه بالكلمة العلمية  
الصحيحة والألفاظ المصرية الحية ، وهما اتجاهان  
برجمان الى إيمانه بالتطور .. وبأن لكل عصر  
طابعه في التعبير والتفكير وضرورة مسابقة هذه  
الحقيقة . **وهو هنا نستطيع ان نقرر إيمانه في**  
**رسالة المجمع اللغوي** فان مهمته ، ان  
يسعمل ما يستعمله دو الشأن لا ان يخلق لفظة  
جديدة . قد يقبل ( النحت ) في المصطلحات العلمية  
لا ما كان منها باسم صاحبها ، لأن طبيعة يشتتها عليها  
على السيرة . وهو يرى ان اللفظ يجب ان يكون  
له مسمى واحد فان اللغات القوية لا تستعمل  
اللفظ المشترك وهو يرى اصلاح الكتابة العربية  
مروها بتسكين الحروف . كل الحروف يجب ان  
تكون ساكنة ولا تتحرك الا بحروف العلة .

ان حديث اللغة مع لطفي السيد حديث شيق  
فلنفرد له مقالا مستقلا يتسع للتفاصيل ، فإني  
اليوم في مقام التحية أقصد الى الأجمال ازاء تاريخ  
عريض .

تاريخ مضى حمل علم الريادة واضطلع بالقيادة  
في أكثر من ميدان وأكثر من معركة فإلى لطفي  
السيد ينتسب في وفاء وأعزاز ، الجهاد والكتابة ،  
والصحافة والحريات ، والترجمة ، والجامعة ،  
والمرأة المصرية .

واذ نشرف جميعا بهذا الانتساب فخورين نجتمع  
مرة أخرى على تحيته في عيده التسعين ...

الأحلاق .  
الكون والفساد .  
الطبيعة .  
السياسة .

ولكن رسالة لطفي السيد تتمثل في تقييم مبادئ  
السياسة والأدب والاجتماع : تلك المبادئ التي  
بشر بها ووقاها شرحا وتعليلا في مقالاته بالجريدة  
لفخلق كما جاء في تقرير جائزة الدولة يثمة فكرية  
كانت « الجريدة » لسان دعوته الى حرية الفكر  
وحرية الإنسان وحرية الوطن . كانت مدوسته  
التي وجه منها الرأي العام الى قضايا الاستقلال  
والدستور ، وسلطة الأمة ، والحياة النيابية  
الصحيحة ، والتعليم الجامعي ، وحرية المرأة  
فكانت الجريدة مدرسة شعبية لقن فيهما لطفي  
السيد أمته كثيرا من المبادئ وبصرها بكثير من  
الحقوق كما كانت مدرسة خاصة تخرج فيها الرعيل  
الأول في الأدب والصحافة والسياسة والعلوم  
الفلسفية والاجتماعية فقد عاش لطفي السيد في  
أحداث مصر وهجومها ومطامحها منذ أواخر القرن  
الماضي حتى يومنا هذا . عاش إيمانا بأفراحها  
وأفراحها وشكل الأحداث وكيف الوقائع **وسنضع**  
**رجالا واضطلع بأعباء ضخام وأسهم في توجيه الأمور**  
**وتسيير الحكم** وقيادة الناس ، وتاريخه غني  
بالإنسانيات والوطنيات والمثل .. وما زال على  
جلال السن ووهن المرض في مركز القيادة في كثير  
من نواحي حياتنا الفكرية ، فهو رئيس المجمع  
اللغوي ، وهو قبله الرأي في جلالات الأمور .

ولطفي السيد صاحب مدرسة تدن بالدقة  
والسلامة والوضوح واليسر ، فهو ينذر من الصنعة  
في اللفظ ، والإنواء في المعنى ، والملازمة في  
الفكرة ، والمعاذلة في التعبير .

وأثر القرآن في اسلوبه لا يخفى ، فهو كثيرا  
ما اقتبس منه في كتاباته ، وهو يؤثر الجملة الاسمية  
ويرى الفاعل أحق بالتقديم . ان السند اليه في الجملة  
عنده هو كل شيء .. ونبرسه في هذا القرآن نفسه  
فمن آياته التي تقف الى جانبه وتجني حخته :

« الله نور السموات والأرض ... »

« تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض »

« الله يصطفى من الملائكة رسلا ومن الناس »

فالجملة الاسمية عنده أكبر في الدلالة من الجملة  
الفعلية وكذلك يقول النحويون .



## بقلم : الدكتور على الراعي

تقف سلوى مليا أمام إحدى اللوحات الفنية التي يرحر بها قصر الزهيري باشا وتأخذ عينها المتطلعتين أشياء كثيرة وجدتها في هذه اللوحة .. بعضها يمثل موقف الباشا من المجتمع الذي يحيط به ، وبعضها الآخر يصور موقفه منها هي .

أما الصورة فإن تيمور لا يمنحها اسما . فليسمها نحن : « هجوم القراصنة » ، أو « غزوة للصيود البحر » . أما موضوعها فهو هجوم هؤلاء الصيود البحريين على مياه آمن ، استباحه القراصنة ، وأسسوا أوطانهم بالتمال ، وحملوا نساءهم حملا ، كأنهم متاع .

تقف سلوى مليا أمام هذه الصورة ، فتلاحظ شبهة غريبا بين كثير الصيود البحريين وبين الزهيري باشا . نفس العينين المتوهجتين ، الغزيرتي الأهداب ، ونفس الشارب الغزير .

وكان كثير الصيود يصدر أوامره إلى أتباعه ، وقبائلته امرأة بارعة الجمال ، تكاد تكون عارية .. وهي تصرع إليه .. فخيّل لسلوى من طول التحديق أن شعفتي اللص الأكبر تتحركان ، وتوهمت أنها تسمعه يصبح بأحد أتباعه ، فمرت الرحمة في أوصالها ، واستدارت تبتين مكانها ، فإذا بها ترى

الزهيري باشا خارجا من أحلى الحجر ، وهو يحاطب واحدا من أتباعه .. ويحدث عليه ، ويلقى إليه بأوامره !

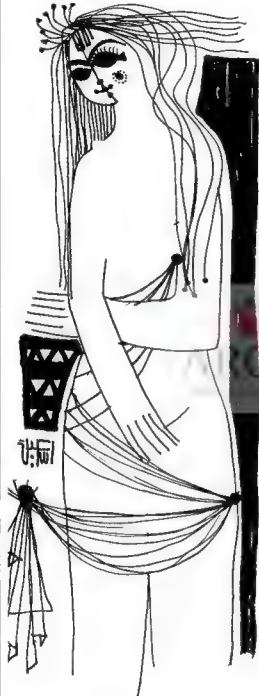
هنا نجد واقعية تيمور الراسخة القدم في الحياة والمجتمع ، تتطلع الى شيء أكبر منها وأوسع نطاقا ، وترتبط نفسها بالرمز وتفيد من هذا الربط عمقا وأصالة فمما لاشك فيه أن صورة المصوص البحرين تصور تصورا صادقا ومعبرا ، العلاقة الحقيقية التي تربط الزهيري باشا بالمجتمع الذي يعيش فيه ، وبالفتاة التي عفا إليها قلبه .

إن التشابه بين كبير المصوص وبين الزهيري باشا ، ليس قاصرا على تماثل الملامح الجسمية ، بل يتعدى هذا إلى تماثل الملامح النفسية أيضا ، تسم هو بمد هذا يحمل إليها تطابقا تاما في المواقف بين الرجلين .. فكلاهما يهجم على المدن الآمنة ، يستبيح أراضها ، ونساءها ، ويدوس أطماعها بالأقدام ، جريا وراء مصالحه .. وكلاهما لا يهمه إلا المقدم العاجل ، فينهب ما يمكن أن يحقق له لذته الوقتية ، ويدمر ما لا يستطيع فورا تحويله إلى مقيم ، أولدة .

وقبالة الرجلين امرأة شبه غارية ، دسرع ، أما في الصورة ، فلا ريب أن تصرع المرأة كال طلسا للرحمة ، وسعي وراء الحفاظ على الشرف .. وأما في الرواية فإنا قد رأينا أن سلوى قد ضرعت إلى الباشا - في المحل الأول - لا ليستر عرسها ، وإنما لبضمتها إلى طليقته المترفة ، ويجرى عليها ما يقع لأفراد هذه الطبقة من رزق ، وما يتأتى لها من جاه ..

والفرق بين موقفى المراتين هو الفرق بين ضمير سلوى ، وسلوكها الخارجى .. أو هو الفرق بين عقلها الواعى وعقلها الباطن .. فإن من الواضح أن ثمة صراعا يدور في نفس الفتاة بين الموقف الذي تجد من الواجب اتخاذها من الباشا ، وطليقته ، والموقف الذي تجد نفسها منساقة إليه ، بحكم وضعها الاجتماعى وتركيبها النفسى والفكرى .

وقد استخدم تيمور « صورة المصوص البحرين » وسيلة مادية لتصوير هذا الصراع وتجسيده والرمز إليه ، فكانه وهو يسوق سلوى إلى الوقوف ملصا أمام الصورة ، ويدفعها إلى الانشغال بها الانشغالا كان يرددها دائما إلى تلك الصورة ، مهما تقلت العين بين باقى الصور - كأن تيمور بهذا كان يجرى عليه



الأهمية ، فضلا عن أنها لا ترتبط بأحداث الرواية  
أو بأشخاصها ارتباطا عضويا .. يقول تيمور :

« وظلت السيارة ماثلة بنا بين الحقول ، ولكن لاحظت أن  
الطريق لم يمه مبداء ، فقد جعلت السيارة تهتز ، وراح راسي  
يصطدم بسقفها كلما اعتزت ، فكان في ذلك مدار للضجيج ،  
واضطر السائق أن يهون من سرعته ، إذ ضيق الطريق ، واعتصرته  
القنوات ، وتراصت أشجار السطخ المشتبكة على جانبيه ، وكنا  
نمر بمرافقت وحدان من الملاحين يهضون إلى أصحاصهم مرجلين  
أو على ظهور الدواب .. فاما النساء فكانوا يهيمون عن وسع  
أديمهم ويسوقون البنا عواير التفراش .. وأما الركابون فكانوا  
ينامون سيرهم وقد تددت أرجلهم الطويلة حتى كادت تلامس  
أديم الأرض وهم غير مباليين بدنو السيارة ، فلا يجد السائق  
بدا من الوقت حينما والتهاق حيناً آخر .

وفي بعض الطريق كانت تصادف رمرا من الصبية فأراهم يقبلون  
على السيارة ولا يفتأون يتسرعوا ويتعلقون بها من الخلف متلهلين  
متصايحين .

« كان كل شيء يدور في النظة .. »

هذه الصورة الفوتوغرافية الواضحة التفاصيل ،  
التي يعتمد المؤلف في رسمها على النظر الخارجي إلى  
موضوعه ، دون أن يتعمق هذا الموضوع بشيء من  
عاطية أو فكرة تبرران تقديم الصورة وإدراجها في  
جسم الرواية .. هذه الصورة تمثل إلى حد كبير ما  
أعنيه بمعنى أن الواقعية في «سلي» تهبط أحيانا  
إلى مستوى الطيفية .. فليس ثم معنى آخر لهذا  
المنظر الويفي غير معناه السطحي المباشر .. وليس  
له من هدف فني مقنع غير تصوير الريف كما يظهر  
لعتاة من المدينة تزوره لأول مرة ، ومرد هذا القصور  
يرجع النظرة الجامدة التي تلقينا الفتاة على الريف ،  
فلا تسمح بأن تقوم بينه وبينها علاقة عاطفية أو  
فكرية تصق من المنظر ، وتضفي عليه معنى آخر غير  
معناه الظاهري .

وقد كان المؤلف جديرا بأن ينشئ هذه العلاقة  
بين الريف والفتاة ، لو أنه جعلها تنظر إليه نظرة  
« طازجة » ، نظرة الحدث الذي يمي فجأة ما يحيط  
به من أشياء ، فيلغث إليها منهشها منبهرا ، كأنها  
يراه لأول مرة ، ولا غرو فهو يراها إذ ذاك بوجوده  
إلى جوار عينيه .

ويتكرر هذا التصوير العتوغرافي في المشهد  
الذي تذهب فيه النساء الثلاث : سولي ، وسنية ،  
والدادة لزيارة الحقول في رفقة مصطفى افندي .  
وفي حراسة أحد الغنم .. فإن التفاصيل التي  
يوردها المؤلف لهذه الزيارة ترسم صورة واضحة  
دقيقة ، لما يجري عادة في أمثال هذه المناسبات ، من

مقارنة بين طريقين افتتحا أمام سولي ، واخذ كل  
منهما يدعوها إلى أن تسلكه : طريق النظر إلى الباشا  
كعدو يستترحم ، وطريق النظر إليه كصديق يمكن  
أن يخطف وده .. وقد اختارت سولي الطريق  
الثاني ، فكانت مأساة حياتها ، ولكن من الواضح  
أنها لم تنس قط الطريق الأول ، وهذا ما يفسر  
إعجابها الشديد بالصورة ، وعودتها إلى النظر  
إليها .

وقد حرص تيمور على أن تفيق سولي من تأملها  
لكبير اللصوص البحريين على صوت الباشا وهو  
يأمر وينهى أحد أتباعه ، ويتصرف - بصفة عامة -  
كما يتصرف كبير اللصوص على البر .. فيحصل  
المؤلف - بهذا - من المقارنة بين الرجلين ، والموقفين  
أمرا لا مناص منه .. وأوضح أنه يريد لهذه المقارنة  
أن تقوم ، وأن تؤدي دورها الفني في تصوير  
شخصية سولي من الداخل .

ومما له مغزى في هذا الصدد أن سولي ما أن  
تفيق من تأملاتها وترى الباشا ، حتى تحس  
الانقباض ، وتفكر مسرعة في العودة إلى المنزل ،  
لولا أن يقطع عليها الباشا الطريق ، ويحملها حملا  
على البقاء .

فهي تحس في لا وإعيتها أن الباشا عدو لها  
وليس صديقا ، فيكون أول رد فعل لها حين تراه  
على غير انتباه هو الانقباض لرأه . والهرب منه ، ثم  
يفيق عقلها الواعي ، ويعيرها بالبقاء مع الرجل ،  
والاستجابة للمطافاة ، فكان صورة « اللصوص  
البحريين » تمثل لا وعي سولي ، وتقدمها لنا كما  
تري نفسها ، بعيدا عن زيف التبرير العقلي ،  
وتظهرها كما كان يجب أن تكون ، لا كما هي .

\*\*\*

غير أن الواقعية في « سولي » في مهب الريح  
لا تتطلع دائما إلى ما هو أكبر منها وأوسع نطاقا  
بل تهبط أحيانا في السلم الأدبي درجات حتى تصل  
إلى الفوتوغرافية أو ما يقرب منها كثيرا .. نجد  
مثلا بارزا على هذا في الوصف الذي يقدمه تيمور  
للريف ، إذ تسيير السيارة ، مسرعة حيناً ، متلطفة  
حيناً آخر ، حاملة سولي ، وسنية ، والدادة ، في  
رحلة إلى ضيعة الباشا ، فيصير المؤلف على تقديم  
صورة للطريق الريفي ، لا جديد فيها ، ولا عمق  
وراءها ، وهي مع ذلك مزدجة بتفاصيل قليلة



تزامم الفلاحين - وبخاصة الأطفال - لرؤية الأعاجيب القادمة من المدينة ، ومن فقر ، وغلظة في المعاملة يلاقيها هؤلاء الأطفال على أيدي الحراس وممثل صاحب الأرض ، ومن شيء من اللهو يجده الضيوف في مشاهدة النورج أو الثور ، أو البيلدر .. الخ .

أما وراء هذا ، فلا شيء كثير ، لا محاولة هنا لإنشاء فعل ورد فعل بين الزوار وما يشاهدونه من أناس ومناظر ، أو قل : أن رد الفعل حين يقوم يأتي صغيرا باهتا ، وفي غير موضعه .. فسوى تمرر الكرام على أطفال الفسلاحين ذوي الملابس الرثة المهلهلة ، فلا تتور فيها عاطفة ما ، ثم ترى التيران تجهد في جر النورج ، وهي محتبة الرأس ، يادية الهزال ، سابعة في العرق ، فتتأثر لها ، وتدركما الشفقة عليها حتى لتسأل الناظر عن عدد الساعات التي تنفقها في العمل !

وقد كان ادعى إلى زيادة تأثير المشهد في نفوسنا لو أن سلوى التفتت إلى الفلاحين كما التفتت إلى الثيران ، إذن لجأت عاطفتها عميقة شاملة ، تربط بين أجزاء المشهد كله ، وتؤلف بينها في صورة فيه إنسانية مقنعة ، بدلا من أن تصبح الصورة ، فاقدة الاتزان هكذا ، تترك المهم ، وتوجه بطلانها إلى الإلقاء أهمية .. وهو العيب الفكري والافتقار الذي يؤدي إلى تزيف العاطفة أو تسطيحها .

ونحن خليقون أن نفكر مدى ما في هذين المثليين من جمود ، لو قارناهما بالمشهد الحي المؤثر ، الذي يدفع فيه الباشا بسلوى إلى حديقة الدار الريفية ، في ليلة مظلمة إلا من نور الهلال الوليد .

تقد زعم الباشا لسلى اذ ذاك أنه يبغى أن يريها شيئا جديدا عليها ، وهو نجمة البستاني التي أنتجت تلك الليلة حملا .. وكان يبغى ، وراء هذا الهدف البريء هذا آخر أسود ، هو الاعتداء على سلوى وقطف ثمار جسدها . فانظر كيف رسم تيمور المنظر الطبيعي الذي تدور عبره هذه الأحداث الصيقة الأثر في حياتي الباشا وسلى :

الليلة مظلمة إلا من نور الهلال الوليد ، رمز الطراجة والجدة والبراة ، وسط ليل داج ، والليلة نفسها قد شهدت أيضا مولد الحمل ، بما يوحيه إلينا هذا الميلاد من براة وجدة وطراجة .

والى جوار هذا ، نجد حملا آخر بريئا مضطرب وسط ليل داج ، هو سلوى ، التي تحوطها ظلمة

خلفية يدفعها إليها الباشا دفعا .. والدفع والجذب بين الباشا وسلى يهددان بميلاد آخر ، غير ميلاد الحمل .. ميلاد غير برى وغير نظيف يحتمل أن ينتج عن عدوان الباشا على سلوى .

والاضطراب العاطفي والخلقى الذي يمانيه الباشا وسلى تعارضه عناء وسعادة ظاهرتان تنعم بهما الأسرة الريفية ، ويوازيه قلق واضح تبديه النعجة على شكل نغاة لا يفتر ، وملاحقة لابنة البستاني خوفا على وليدها البريء .

ووسط هذا الاضطراب والهدوء ، والتداخل بين صور البراة وصور الاجرام ، تبرز حقيقة بعينها هي الجنس وما يمثل من ايداع ، وما يحصل في طياته من عار ، وما يجلب للأنثى من جزاء .. ويتسلم عقل سلوى الباطن زمام أمورهما ، فيقفز بها إلى صورة كبير اللصوص البحريين ، وتشاهد بعين خيالها الباشا وقد اتخذ سمت كبير اللصوص ، ومضى يتبعها ليأسرها بلا رحمة ولا اشتغال .

هكذا يبدأ تيمور من حقيقة مادية بعينها هي مشاهدة ميلاد الحمل - وهو من أهم مظاهر الحياة في الريف ، وأكثرها قدرة على هز النفوس - فيستقل إلى ما نكسبه عنه الحقيقة من أنوار وظلال على حياة بطلانها . الباشا وسلى ، ثم يتفاعل المشهد المادي مع نفس البطليين فيكون الطراد يطارد ، وتكتشف سلوى أثناء ذلك الطراد ، السر الخفي الذي كان يربطها بصورة « كبير اللصوص البحريين » وتذكر أن الباشا وكبير اللصوص إن هما إلا شخص واحد ، ليس فقط في الملامح الفيزيائية ، بل في شيايا النفوس أيضا .

فهذا إذن مثل من أمثلة التصوير الواقعي الراقى ، الذي لا يقصد فيه إلى وصف الطبيعة لذاته ، وإنما يقوم على تقيمه بحسبانه عاملا هاما من عوامل رسم الشخصيات وتطويرها ، وربطها ربطا عضويا محكما بما يحيط بها من بيئة ، ويكشف ما يجتمعها وسائر الأحياء من جوامع ، لا تزال تتوالى وتتكاثر حتى تبلغ مرتبة الرمز .

\*\*\*

والى جوار الرمزية والواقعية والطبيعية ، يستخدم تيمور في روايته الميلودراما أيضا طريقة للتعبير والتصوير .

والإخلاص نفسه الذى لا يتزعزع ، وكذلك الالتصاق  
بشخص واحد أو شخصين التصاقا لا يرى ، ولا  
يمى ، ولا يفكر .

ومن المواقف الميلودرامية الواضحة فى « سلوى »  
موقف اللقاء الأخير بين سلوى وصينية ..  
« الموقف الكبير » فى الرواية ، الموقف الذى يرتب  
له تيمور طويلا ، ويعد حوادثه اعدادا خاصا يحمل  
حدثه امرا لا مفر منه .

فها هو ذا المؤلف قد جرد سلوى من اصدقائها  
وحلفائها واحدا بعد الآخر : مات الباشا ، ومات  
حمدي ، وماتت الام ، وانتحر شريف ، واضطرت  
سلوى الى العمل حائكة فى مشغل « الست انصاف »  
فكيف يحدث اللقاء بين سنية وسلوى اذن ؟

هل ترى ، ايها القارئ ، أن هذا اللقاء قد أصبح  
متعترا ، بعد أن غاب الطرفان عن بعضهما مدة  
طويلة اوشكت أن تجعلك تنسى سنية فى غمرة  
الاحداث الأخيرة ، وأبرزها قرار سلوى العمل من  
أجل لقعة العيش ؟

إن كنت قد نسيت أمر سنية فعلا ، أو اوشكت  
أن تنسى ، فهذا غير ، لأنه ادعى الى أن يكون اللقاء  
بين السديتين اللديمتين الفعل ، وأنشد أنرا ..  
والمؤلف حريص على أن يكون أثر هذا اللقاء بين  
الانثتين شديدا على نفسيك لسبب منشرح  
حالا ..

وليس أسهل ، بعد هذا ، من تلمس الوسيلة  
لهذا اللقاء ، فسلوى قد حملت من شريف ، وذهبت  
تلد فى إحدى المستشفيات .. ويتم الوضع ، ولكن  
الطفل يموت .. و « بالمصادفة » ، تكون سنية  
موجودة فى نفس المستشفى ، فتضغ هى الأخرى  
مولودا لشريف أيضا .. لا يموت هذه المرة ، وإنما  
هو محتاج الى الغذاء والامات ، فإن امه لا تدر اللبن  
وهكذا يكون من الطبيعي أن تقترح « الدادة شيرين »  
على سلوى أن ترضع طفل غريمها اللبن الذى يجرى  
فى ثديها ، والذي لم تعد فى حاجة اليه .

ويكون اللقاء العنيف التأثير بين سلوى وسنية ،  
ويصلح ما بينهما طلع الرجل الذى احبته معا .

موقف ميلودرامى زاعق كما ترى - ولكنه يصلح  
خاتمة لرواية هذا وصفها وتحليلها ، ويصلح كذلك

نجد مظاهر هذه الميلودراما فى الحوادث العنيفة  
أو الراقعة التى تحدث فى الرواية مثل : انتحار  
شريف بعد وقوعه فى منطقة الجذب ، بين زوجة  
شريف تملك كل الحق فيه ، وعشيقته محبة لملكه  
فعلا ، جسما وروحا ، وهو الجنب الذى انتهى الى  
عراك عنيف بين سنية وسلوى من جهة ، وبين  
سلوى وشريف من جهة أخرى ، وتبدلت فيه الانماط  
الفاسية واتهم الصريححة ، ورتت الأكف على  
الأصداغ !

هنا نجد الموقف التقليدى فى الرواية الميلودرامية  
الغرامية : الزوج العاشق ، الذى يكثرى لمشيقته  
مسكا ليقتضى واياها فيه ليالى الغرام من وراء ظهر  
زوجته وبعدا عن رقابة الناس ! ويحرص كل  
الحرص على أن يطل أمر هذا المسكن سرا مطوبا ،  
بينما المشيقة تلغ على أن يخرج السر الى العلن ،  
ويصحح وضعا أمام الناس .

ثم ينفض أمر المسكن للناس ، وللزوجة أخيرا :  
ويكون اللقاء العاصف التقليدى بين الزوجية  
والعشيقية ، ويتبعه سريعا تصرف الزوج ازاء المفاجأة ،  
فأما عود الى الزوجة ، وأما اصرار على المشيقة ،  
وأما - كما يحدث هنا - الانتحار قربا من الموقف  
الصعب ..

ومن الحوادث الميلودرامية أيضا موت حمدي  
بالسل ، فى أحد عناير الدرجة الثالثة المجانية  
بأحدى مستشفيات الصدور ، بعد أن تخلت عنه  
سلوى ، بل بعد أن نسيت وجوده !

والواقع أن شخصية حمدي نفسها ، وليست ظروفه  
وحدها ، تنقسم بطابع ميلودرامى واضح . فهذا  
اللقاء الخلقى المفرط ، الذى يثقل كثيرا الى شيء  
واضح ، وهذا الالتصاق الشديد بسلوى ، والرضى  
بكل مايلقى على يديها من سوء معاملة ، وتصديق  
كل ما تلقى اليه من حديث ، يجعل شخصية حمدي  
مسطحة ، قليلة الأبعاد ، بحيث توشك أن تكون  
نمطا أو نموذجا يجسد الاخلاص فى الحب ، أو  
التمسك بالمبدأ ، وليس شخصية حية ، تمثل الحب  
والإخلاص ، وتمثل أشياء أخرى كثيرة ، بينها  
ما يتناقض مع الحب والإخلاص !

ومثل هذا الكلام يقال أيضا عن سنية ، وفيها  
أيضا السذاجة نفسها التى تقرب من الغباء ،

والفنية - الى لقاء وتصالح بين سلوى وسنية ..  
لقاء جهد تيمور في أن يجعله ميلودراميا ، مشحونا  
بالانفعال ، ليس التحول النهائي لسلوى بمقتضى  
القارىء من الكرام \*

ومع هذا ، فمن الواجب تسجيل التوفيق الذى  
حققه تيمور فى تصوير الصراع فى نفس سلوى بين  
وضعها وتطلعيها ، وهو توفيق ان لم يكن مفسطردا  
ومتناسقا ، ( فانه يصاب أحيانا بالتعثر حين تتظاهر  
سلوى بانها لا تعرف حقيقة نفسها ، ولا كنه  
ما تريد ) ، فهو على الأقل يبرز لنا شخصية سلوى  
ابرازا طبيا ، ويضفي عليها صفة الحيوية ، ويشدنا  
اليها ، فلا نتر عن الاهتمام بها فى لحظات سموها  
ولحظات سقوطها ، وحين تظهر الذكاء او حين تبدي  
جانب الحيرة والتبلد \*



لاخفاء تراجع سلوى عن المبدأ الذى اتخذته لنفسها  
بعد أن خذلنها أكتوبيتها الكبرى - موقف : ضرورة  
العمل من أجل لقمة العيش ، وعدم جدوى الارتباط  
باناس ، لسنا منهم وليسوا منا ، كما قالت أم يونس  
يوما ما فى وصفهم \*

أما السبب الذى من أجله تتراجع سلوى عن  
موقفها هذا ، فاننا نجده فى بطرقة المؤلف نفسه الى  
الحياة والأحداث ، فمن الواضح أن تيمور يرى  
الناس هنا بمنظار طبقي جامد ، ويصدر أحكامه  
عليهم على أساس من وضعهم الطبقي أولا .. وأخيرا  
.. فاذا أخطأ الباشا أو شريف فإن أخطاهما ليست  
جرائم اجتماعية فى المحل الأول ، وإنما هى خطايا ،  
أو جرائم خلقية ، تورطوا فيها بحسن نية ، نتيجة  
لضعف بنائهم الخلقي \*

أما اذا أخطأ حمدي فتملق بسلوى وراح ينافس  
الباشا فى حبها فإن خطأ هذا جريمة اجتماعية  
تحسب عليه قورا ، انه صملوك يحشر نفسه فى  
زمرة الملوك ، دون حق أو مبرر ، فحق عليه اللعنة ،  
وكانت السخرية والموت من نصيبه \*

وإذا أخطأت سلوى فزنت هى الأخرى الى أحدها  
الباشا وشريف ، فتلك فضيلة اجتماعية نهائيا  
تسمى بها الى الأرقى ، وما النضال الطويل ، والمذاب  
الذى تنعرض له ، الا التمن الذى تدفعه ليحقق لها  
فى النهاية أن تنتسب الى أسرة الباشا !

هى إذن نظرة للناس خاصة ، تقيسهم بمقياس  
مزدوج ، وتفرق أو تجمع بينهم حسب مصدهم أو  
قربهم من الوضع الذى يراه المؤلف مركزا للمجتمع \*

ولما كان تيمور لا يترض - ابتداء - على محاولات  
سلوى الانتماء الى طبقة أرقى ، بل هو ينظر الى هذه  
المحاولات نظرة عطف وتشجيع ، فليس من المستغرب  
أن ينهى روايته وقد عادت بطلته الى حوض الطبقة  
التي سمعت اليها دائما \*

كل ما هنالك أن التطور الأخير الذى أجراه فى  
شخصية سلوى - وهو قبولها العمل - قد أصبح  
من الواجب التخلص منه بطريقة مقبولة لدى القارىء  
.. لهذا يحتال المؤلف ، فيرتب الحوادث ، وينظمها  
بحيث تزدى - عن طريق المهارة اليدوية فى تحريك  
الشخصيات ، وليس نتيجة للحتمية الفكرية

# نظريّة الفنون الأدبيّة

بقتام : الدكتور محمد مندور

وأما في أوروبا فإنهم قد واصلوا البحث في هذه النظرية منذ أن خطط لها أرسطو في كتابه «الشعر» حين بين ثلاثة أنواع من فنون الشعر . هي «المسرحي» و «الغنائي» و «الغزلي» . وعندما أخذنا نعيش في السنوات الأخيرة بهذه النظرية لم نستطع حتى اليوم أن نستقر على مصطلح عربي لها ، فالدكتور «حسن عون» يترجم كتابا عن هذه النظرية من تأليف الأب فانسسان بعنوان «نظرية الأنواع الأدبية» . والدكتور «محمد غنيمي هلال» يتحدث في كتابه «الأدب المقسّم» عن الأجناس الأدبية بينما يؤلف الدكتور «عز الدين اسماعيل» كتابا عن «الأدب وفنونه» . وكلمة أنواع أو أجناس قد تكون مرادفة للاصطلاح الفرنسي المستخدم في مثل هذه الدراسة . ولكنه اصطلاح أخذه علم التاريخ الطبيعي من مقولات أرسطو الشهيرة حيث يقسم هذا العالم الكائنات الى أجناس وأنواع وفصائل ، فهي ليست من مصطلحات الأدب والفن ، ونختار أن يكون في طابعها العلمي المحدد الحاسم ما يتناهى مع طبيعة الأدب والفن المرنة ومتنفسه من معانٍ جمالية . ولكننا إذا كنا في لغتنا العربية المعاصرة قد استخدمنا لفظة الفن وأطلقناها على ألوان من النشاط الجمالي فأصبحنا نقول في الموسيقى

منذ أن اتصل النقد الأدبي في عالمنا العربي المعاصر اتصالا صادقا عميقا بالنقد العالمي ، لم يعد لنا بد من أن ندرس ونفهم ما يستعمل في أوروبا بنظرية الفنون الأدبية باعتبارها من الأسس الهامة للنقد ، وهي ليست نظرية مجردة ، بل هي نظرية تطبيقية تعتبر المصرفة بها من إبداعات النقد الأدبي الصحيح لأن التفرقة بين كل فن من فنون الأدب منهاها تحديد العناصر والمبادئ التي يتميز بها كل فن عن غيره ، واستيضاح مدى التدخل الذي يمكن أو يجوز أن يحدث بين فن أدبي وآخر .

ونظرية الفنون الأدبية لم يتناولها النقد العربي القديم ، بل أن كلمة فن نفسها بمعناها الحديث لم تكن مستعملة عند نقاد العرب القدماء الذين نراهم يستخدمون بدلا منها لفظة الصناعة للتمييز بين الفنون الكبيرين اللذين يتكون منهما «الأدب» وهما النثر والشعر بدليل أن أبا هلال العسكري عندما وضع كتابه عن أوجه البديع في هذين الفنون سماه «سر الصناعتين» أي صناعة الشعر وصناعة النثر ، والباحث في معاجم اللغة العربية سيجد أن لفظة فنّان في لغتنا القديمة كان معناها «حمار الوحش» .

وفن التصوير وفن الأدب يسدلا من لفظة الصناعة القديمة التي أخذت في لغتنا المصرية معنى تكنولوجيا محددا إلا أننا لسوء الحظ لم نلتزم في استخدام لفظه للفن حدودا واضحة جامعة مانعة ، ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أننا قد أخذنا نستخدم لفظه فنون فيما كان نقدنا العربي التقليدي يسميه « أغراضا » فنرى دارا كبرى من دور النشر في القاهرة تصدر سلسلة من المؤلفات بعنوان فنون الأدب وتتضمن هذه السلسلة كتباً مستقلة عما يسميه نقدنا التقليدي أغراض الشعر ، فثمة كتاب عن فن الغزل وآخر عن فن الهجاء ... إلى آخره ، وذلك مع أن هذا النوع من الشعر يدخل كله تحت ما يسميه الأوربيون بفن الشعر الغنائي تميزا له عن الشعر الملحمي والشعر الدرامي ، ومامن شك في أن استخدام لفظة فن لكل وللجزء معا موجب وليس واضطراب المفاهيم ، ولكننا مع ذلك ما زلنا نفضل لفظة فنون الأدب على لفظتي الأنواع الأدبية والأجناس الأدبية ، لأن لفظة الفنون قد أصبحت توحى في لغتنا العربية الماصرة بالمعاني الجمالية التي تربط الأدب بغيره من الفنون ، وتستقل به عن التاريخ الطبيعي وعن مقولات المنطق الشكلية .

## الأسس والناتج

فلنستقر إذن على اصطلاح « الفنون الأدبية » ، ولنحاول أن نتيبن بعض الأسس العامة الأساسية التي تقوم عليها هذه النظرية وبعض النتائج الهامة التي يمكن لناقد الأدب ودارسه أن يستفيد منها في عمله .

فالبحث في نظرية الفنون الأدبية يتناول نشأة الأدب ، ثم تفرعه إلى فنون يتصل بعضها عن بعض ، فمثلا قد يكون كليا وقد يكون جزئيا . فهناك من فنون الأدب ما يتداخل بعضها مع البعض الآخر نتيجة لبعض العناصر التي تشترك فيها ، بل أن الفئتين الكبيرتين اللذين ينقسم إليهما الأدب وهما النثر والشعر ، كم دارت من معارك حول الحدود التي تفصل بينهما ، حيث نرى من النقاد والشعراء من يؤكدون أن للشعر - داخل كل لغة - معجزة الخاص ، بينما يرى آخرون أن اللغة واحدة والألفاظ واحدة وإنما العبرة بطريقة استخدامها وموازج استخدامها ، وإذا كنا نعتقد في بساطة أن النظم

أي الموسيقى هي التي تميز الشعر عن النثر - فأننا نرى رائد النقد العالمي نفسه وهو أرسطو ينكر هذا الرأي ويؤزم أن النظم ليس المقياس الأساسي الذي يميز الشعر عن النثر فيقول : أنه كان من الممكن مثلا أن يكتب المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت ما كتبه عن الحرب الفارسية اليونانية القديمة نظما دون أن يصح لنا اعتبار ما كتبه شعرا ، وذلك لأن ما يميز الشعر عن النثر ليس النظم بل المضمون الشعري ، ثم يأخذ في المقارنة بين ما كتبه هيرودوت عن تلك الحرب وبين ما كتبه عنها أيضا الشاعر الدرامي إيسكيلوس في مسرحيته « الفرس » ويقول : أن النظم ليس هو الذي يميز مسرحية إيسكيلوس الشعرية عن فصول هيرودوت النثرية التاريخية ، فهيرودوت إنما يقوم مضمون ما كتبه على الاعلام الدقيق بواقع ما حدث فعلا في تلك الحرب بينما مضمون مسرحية « الفرس » يقوم على الممكن والمثال غير مقيد بحرفية ما حدث فعلا ، ومضمون هذه المسرحية هو الذي يميز الشعر عن النثر التاريخي ، فالشعر الدرامي يصف الممكن والمثال ويتخذ منهما وسيلة قوية للتأثير في الناس بينما يكفي النثر التاريخي باحاطتنا علما بحقيقة ما حدث فعلا .

وإذا كان النقد العالمي كله لم يجاز أرسطو في هذه النظرية ، وتمسك دائما بالمقياس الموسيقي في التمييز بين الشعر والنثر ، فإن ذلك لم يمنع جميع النقاد من أن يحسبوا عند عداد من الناثرين بخصائص الشعر وروحهم ومضمونه المثير ، بل لقد وضع النقاد أيديهم على ما يشبه الشعر في كتابات عدد من المؤرخين الناثرين مثل المؤرخ الفرنسي الشهير « ميشليه » ، وكذلك الأمر عند عدد من العالمة الناثرين الذين نحس في نشرهم بأروع خصائص الشعر مثل أفلاطون قديما ، وبرجسون حديثا .

وعلى العكس كم نحس بالنثرية عند عدد من الشعراء الذين يجيدون صناعة النظم ، وكل ذلك فضلا عن الخلاف الذي لم ينقطع قط حول نوعية الموسيقى التي تميز الشعر عن النثر ، وهل من الضروري أن تتجسد في قوالب محددة أم يباح فيها التجديد والتطوير ؟ بل أن للنثر الجيد أيضا موسيقاه الخاصة وإن تكن تلك الموسيقى لم تحدد

## نظرية التطور وفنون الأدب

ودراسة تاريخ الأدب العالمى وفنونه توضح لنا كيف أن هذه الفنون قد تطورت بتطور الحضارة من الوحدة الى التفرع ولعلنا نجد مثلا واضحا لهذه الحقيقة فى الفن المسرحى الذى كان يجمع عند اليونان رواده الأوائل بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص . ثم أربناه فى عصر النهضة الأوربية يتفرع الى فروع مختلفة تنتهى بانفصال بعضها عن البعض الآخر انفصالا تاما .

وكان أول مظهر لهذا التفرع ابتكار فنانى فلورنسا بإيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى لفن مسرحى خاص انفرد بالغناء والموسيقى، وهوفن الأوبرا ليصبح التمثيل المسرحى فنا أدبيا خالصا وإن استمر شعرا عند الكلاسيكيين ، ثم أخذ النشر يزاحم الشعر عليه حتى كانت له الغلبة فى المسرح الحديث وبخاصة منذ أن أخذ المنحبه الواقعى يظلب على الأدب كله فى القرن الماضى ونرى قروننا الحاضر ، كما أن الرقص على المسرح لم يلبث هو الآخر أن تفرع وانفصل عن فن التمثيل ليكون فننا قائما بذاته هو فن الباليه الذى نما وازدهر فى القرن التاسع عشر وفى روسيا بنوع خاص ، وهكذا سرنا من الوحدة الى التعدد كما تقول النظرية العامة للتطور .

لقد كان كل هذا واضحا ومصروبا حتى قبل أن يبلور داروين نظريته الشهيرة عن التطور وأصل الأجناس - إلا أن هذه النظرية التى قصرها صاحبها على الأجناس الحية لم تلبث أن امتدت الى الأجناس المعنوية طبقها الفيلسوف سبنسر على مبادئ الأتلاق . ثم جاء فرديناند برونيتير الناقد الفرنسى الكبير فأخذ يطبق نظرية داروين على الأجناس أى على الفنون الأدبية ، وذلك فى سلسلة من المحاضرات المصونة التى ألقاها منذ سنة ١٨٨٨ بمدرسة المعلمين العليا بباريس ، وحاول برونيتير فيها أن يظهر كيف أن بعض الفنون الأدبية قد تطورت فأخذت شكلا جديدا واسما جديدا يكادان يعينان أصلها القديم ويبدآن انطلاقا ، ونشر برونيتير عدة مجلدات فى تطبيق هذه النظرية على فنون الأدب المختلفة ، وأفرد كل فن بمجلد خاص ، فله مجلد بعنوان « تطور الشعر الغنائى » وآخر بعنوان « تطور النقد الأدبى » وهكذا .

بعد ولم تضبط على نحو ما حددت وضبطت موسيقى الشعر وإن لم يمنع ذلك من وجود موسيقى النشر وجودا فعليا كأنعكاس لموسيقى الفكر والشعور التى قد تتأخر كما قد تتأخر .

وإذا انتقلنا من التقسيم الكبير للأدب الى شعر ونثر لننظر فى الفنون المختلفة التى تنطوى تحت كل منهما ، ثم تفرعات تلك الفنون لتنتبين الى أى حد تقوم بينها فواصل حاسمة لن نلبث أن تقع على خلافات ومناقشات يجب أن تخرج منها فى النهاية بفكرة واضحة عن الحدود التى يباح فى داخلها اختلاط فن بأخر ، والجمع بينهما فى العمل الأدبى الواحد . ولعل من أوضح أمثلة هذا الخلاف ما نشب بين الكلاسيكيين والرومانسيين حول فصل الكوميديا عن التراجيديا فصلا حاسما بحيث لا يجوز أن تتخلل التراجيديا أية مشاهد فكاهية ، بينما يثور الرومانسيون على هذا المبدأ مستندين الى شكسبير الذى لا يجمع عن الجميع بين المبكى والمضحك أحيانا كثيرة فى المسرحية الواحدة ، بل والجمع بينهما فى المشهد الدرامى الواحد . ولكننا بعد الدراسة والتمعن لابد أن ننتهى الى أن تتخلل بعض المشاهد الفكاهية للتراجيديا - أى للمأساة اذا جاز - فإنه لا يجوز على نحو مطلق يؤدى الى التناقض والتعارض وتبديد أثر المأساة من النفوس أو خلخلته ، وهذا هو ما حرص عليه شكسبير فهو لا يجمع بين المبكى والمضحك فى المأساة الا لهدف إنسانى وفنى محدد ، قد يكون تعميق الإحساس بالمأساة البشرية عندما تجاورها مشاهد فكاهية نابذة عن عدم ادراك من يقومون بها بمأساة الانسان ، وما يترتب به من نكبات أو فناء على نحو ما نلاحظ فى مشهد المقابر بمأساة هاملت . كما أن ظهور المهرج عندما تصل المأساة عند شكسبير الى ذروة عنفها إنما يقصد منه عن الترويح بعض الشيء عن المشاهدين حتى لا تأخذ المأساة بخناقهم ، ويصل تأثرهم بها الى حد الألم الفعلى . وأما أن يباح المزج بالمشاهد الفكاهية وسط المأساة لمجرد الخلط بين الفئيسن فكثيرا ما يؤدى الى اتلاف المسرحية والإطاحة بالهدف المقصود منها ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تفهم معنى الفصل بين الفنون المختلفة وحدود هذا الفصل كجزء من النظرية العامة للفنون الأدبية .

وبالرغم من قوة هذا الناقد الكبير ومهارته الفائقة في المحاجة ، إلا أننا لا نستطيع اليوم وبعد أن خف طغيان نظرية التطور الداروينية أن نقره على جميع مذاهب إليه ، وأن كنا لا نرفض النظر بعين راضية إلى بعضه ، وإن يكن كيمبر نقاد القرن العشرين ، وهو جوستاف لانسون قد رفض في مقاله الشهير عن « منهج البحث في الأدب » منهج برونتيير كله مؤكداً أن البحث في الأدب له منهجه الخاص الذي لا يجوز أن تقحم عليه النظريات العلمية كنظرية التطور الخاصة بالكائنات الحية وبعلم التاريخ الطبيعي ، وهو يعلم أن ما يجب على رجال الأدب أخذه عن العلم إنما هو الروح العلمية وحدها ، أي الحرص على الحقيقة الإنسانية والفنية والتثبت منها وتوجيه الهوى عنها والابتعاد عن التعميم غير القائم على استقصاء سليم ومراجعة النفس واختبار الحقائق الإنسانية والفنية على محك التجربة والثقافة الأدبية والفنية الواسعة .

ومع كل ذلك - فإنا عندما ننظر في مبدأ تطور الفنون الأدبية كجزء من نظريتها العامة لا نستطيع إلا أن نأخذ بعين الجسد ولا نعلم إلا أن برونتيير ، مثلاً عندما أكد أن فن الملاحم النظرية قد ظل يتطور عبر القرون ، ومن العصر القديم إلى العصر الوسيط ثم العصر الحديث حتى أصبح مانسميه اليوم بفن القصة النثرية بل والقصة النثرية الواقعية بنوع خاص ، رغم الفارق الضخم الذي يلوح لنا بين الملحة الشعرية القديمة القائمة على خوارق الأمور وبين القصة النثرية الواقعية الحديثة التي تقوم على دراسة دقيقة لواقع الحياة والحكم على هذا الواقع أن تصريحا وإن إبعاده وفقاً لمفاهيم كل كاتب وفلسفته الخاصة في الحياة - على حين أننا لا نستطيع في سهولة أن نجاري برونتيير مثلاً في زعمه أن خطب ومواعظ المنابر الكنسية ، التي كان يلقيها في القرن السابع عشر أمثال بوسويه وبوردالو من كبار خطباء الكنيسة ذوى الأسلوب الشاعري قد تطورت فأصبحت

مانسميه الشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر ، وأكثر الظن أننا نكون أقرب إلى الحق والصواب إذا قلنا مع جوستاف لانسون في رده على برونتيير أن الشعر الرومانسي قد عالج قضايا كثيرة مشابهة للقضايا التي كان خطباء الكنيسة يعالجونها نشرًا في القرن السابع عشر ، مثل قضية الحياة والموت والإنسان والطبيعة والأفراح والأحزان وأشواق الروح ودواعي الأمل أو اليأس والقنوط .

وهكذا يستطيع المدارس لفكرة التطور كجزء من النظرية العامة لفنون الأدب أن يخرج بكثير من الحقائق حيناً وبالإحساس بواجب الحذر والتثبت حيناً آخر ، وإن يكن كل ذلك لا يقدر في أهميته دراسة تفسر الفنون الأدبية عن أصول مشتركة كأساس للبحث عن الأصول الفنية والإنسانية التي يتميز بها كل من هذه الفنون .

### فنون الأدب

كل هذه الأبحاث التي أشرنا إليها لاتعدو أن تكون مقدمة صورية ونافعة للموضوع الأساسي لنظرية الفنون الأدبية . ونعني بهادراسة الأصول الجوهرية التي تميز كل فن عن غيره . والنظرية تبدأ بداهة بالأصول التي يتميز بها كل من الشعر والنثر باعتبارهما الفنين الكبيرين اللذين ينقسم إليهما الأدب ، على أن تتطرق النظرية بعد ذلك إلى دراسة كل فن من الفنون التي يتفرع إليها كل من هذين الفنين الكبيرين ، فهي تدرس تحت فن الشعر : الشعر الغنائي ، والشعر الملحمي ، والشعر الدرامي ، والخصائص التي تميز كلا منها عن الآخر ، كما تدرس تحت فن النثر فنون : القصة ، والمقابلة ، والأقصوصة ، والمقالة ، والنقد الأدبي ، والسيرة الشخصية ، والسيرة الموضوعية ، والأمثال السائرة ، والتوقيعات ، والخطب ، وما إليها . ومن الواضح أن كلا من هذه الفنون الأصلية أو الفنون الفرعية يستحق أن يفرد له مقال خاص ، وهذا ما أرجو أن أتمكن من القيام به في الأعداد القادمة .



في أحد الفصول الأدبية التي كتبها الزعيم الوطني  
الإيطالي « متزيني » عقد موازنة بين الشعاعين  
الكبشرين « جيتي » و « بيرون » وموقفهما من  
الأحداث السياسية الكبشيرة في عصرهما ، وقد  
استهلها بقوله :

« وقعت بذات يوم في قرية سويسرية عند سفح جبيل  
« جورج » ألفريد جوتي دافسة ، وكانت مصحبة جون مثقلة فد  
صحب الشمس جوانها بلون أرجواني تصحب سرعة أحسن  
سواء في أوروبا حاشا سماء إيطاليا ، وتصف الرعد من بعيد ،  
وحملت صفات الريح العرسة فطرات لغوار من الإطوار التي  
السمو الطامس ، وصعدت الطرف فزابت بلأيا شخصيا من  
بزا الألب يخلق صاعدا باردة وبهيف أخرى وهو يرلرف  
بجناحيه في شجاعة وإقدام في صميم العاصفة حتى كدت أنوه  
أنه بجاعد ليتألف العاصفة ، وكلما تهزم الرعد وكب الطنار  
السيل إلى أعلى مطلقا كأنه يرد على تعدي العاصفة له ،  
وايمته يعني طوبلا حتى توارى في المشرق ، وكان يقف على  
الأرض على قيد خمسين خطرة من طائر المثلث محتفلا تكامل  
هدوئه وعدم اكتراله في بهرة العناصر النائرة ، وقد أدار رأسه  
مرتين أو ثلاث مرات صوب الناحية التي هبت منها الريح بهيئة  
استطلاع غير مكتوفة إلى حد يتعدى وصله ، وأخيرا رفع إحدى  
ساليه الطليعتين وأغلى رأسه تحت جناحه وتهايا للنوم في  
هدوء ، ففكرت في « بيرون » و « جيتي » ، وفي السماء العاصفة  
التي اظلتها وفي الوجود الذي اعتوره الأماسير والعباء التي  
كثت مكرمة متصلة وفي عدوه الآخر وسكينته . »

ويمكن أن نستشف من خلال هذه الموازنة أن  
هوى الزعيم السياسي الثائر كان مع الطائر الذي  
يساجل العاصفة لا مع الطائر غير المكثر الذي  
لاذ بالهدوء واعتصم بالسكينة وترك الأمور تجري  
في اعتناها ، وغير غريب أن يفسيق « متزيني »  
الذي وقف من قضية بلاده السياسية موقفا  
إيجابيا « بجيتي » الذي وقف من مشكلات عصره

وموقفه  
من الحركات  
السياسية  
في عصره

بقتلهم  
على أدهم



التي سادت عصره ؟ ولا نزاع في أن هناك صعوبات  
تصترض الإجابة عن هذا السؤال ، فإن « جيتي »  
نفسه لم يكن من المعنيين بدراسة النظريات  
السياسية وأساليب الحكم المختلفة ، ولكنه مع  
ذلك قد يسر للباحثين الإجابة عن هذا السؤال ،  
فقد كان كثيراً ما يردد في شيوخه أنه من  
انصار مذهب الحريين المعتدلين ، أما موقفه من  
علاقة الشعراء بالسياسة فقد أفصح عنه في  
حديثه مع ايكرومان الذي قال فيه :

« الشاعر الذي يشغل بالسياسة يسلم نفسه لأحسد  
الأحزاب ، وحينما يصل ذلك يصبح غير شاعر ، إذ عليه أن  
يودع حريته ويتخلى عن زواجه الفكرية ويأخذ بذياب الانصباب  
والكرامة الصبية ، والشاعر بامتياز رجل ومواظب يحب وطنه ،  
ولكن وطنه مواهبه الشعرية وأعماله الشعرية هو الطيب  
والنبيل والجميل ، وهي ليست وفقاً على القيم من الإنانيم أو  
مصر من الأمصار ، وهي شأنته أينما وجدها ، وهو في ذلك  
مثل النسر الذي يطوق حور النظر من فوق مختلف الانظار ،  
ولا يمتنيه أن كان الأرنب الذي يتنفس عليه يجسرى في الأراضي  
البروسية أو في أرض سكوتيا ، وما معنى حب الإنسان لبلاده ؟  
وما مفهوم الأعمال الوطنية ؟ وإذا كان الشاعر قد قضى حياته  
في محاربة الأفكار الفسادة ونسب الآراء الفسقة وتنبؤ العقل  
وصقل الذوق والسور بمواظف مواطنيه فعندما يستطيع أن  
يفعل أحسن من ذلك ؟ وهل في الوهم أن يقوم بمثل  
أكثر من ذلك ؟ أن أرض مثل هذه المطالب غير الائلة والدانة  
على التنبؤ على الشاعر يشبه الشيء كله تكليفنا أحد قادة  
الفرقة بأن يظهر لنا وطنيته بالمشاركة في البعد السياسية  
وأعمال وأجتهال الفنية ، أن وطن قائد الفرقة هو فرقته وهو  
يدل عليه أنه موافق لما فعله من الأعمال السياسية في  
الحدود التي تشبه وتسر اهتمامه على الكتابة التي عهد إليه  
أمرها ، ويدل الجهد في تدبير رجالها وتعليمهم النظام ليؤمنوا  
بواجبهم إذا أصرغت بالأمر للخطر ، وأني لأكره التهاون في  
أداء الأمور وأمره جريمة وبخاصة التهاون في شئون الدولة  
قائمه لا يجلب سوى الأضرار التي تؤذي الآلاف والملايين ، وأنت  
تعرف أنني برحه عام لا أميا قليلا ما يكتب من واني لأعسل  
جيد العلم أنني برغم كوني ظلت طوال حياتي أعمل في جسد  
ونشاط فإن كل أعماله فدأى فريق معين من الناس لا تسأى  
شيئا وذلك لأن امتنعت من الانغماس في الأحزاب السياسية ،  
والتي أرني أمثال هؤلاء الناس كان لا بد أن أسير مضموا في  
باني المتعصبين وأبشر بالقتل وأراقة الدماء ، ومهما يكن من  
الامر فإن من الشعر الأمس في هذا الكلام من الموضوع حسنة  
أن أجنب الصلابة في الصلابة على هذه الصلابة » .

وكان « جيتي » يرى أن « النظام » هو  
قانون السماء الأول ، ويؤثر الاتزان ، فيبدون  
النظام لا توجد حضارة ولا ثقافة ولا سعادة ،  
ولا نزاع في أن لنشأة « جيتي » أثرا في هذا الاتجاه  
الفكري ، فقد نشأ « جيتي » في بيئة مثقفة مهيبة ،  
وتقلب في أوساط راقية ولم يعان الحرمان والم  
الحاجة في يوم من أيام حياته ، وقد ترفق به القدر  
ورأته الظروف وورث التيسر الاستقرائية التي  
سادت في مدينة « فرانكفورت » الحرة التي نشأ  
بها .



السياسية موقفا سلبيا ، وذلك بالرغم من تسليمه  
بعظمة عبقرية « جيتي » وبأنه ترك للإنسانية تراثا  
مجيدا يستاهل الدراسة العميقة .

والواقع أن « جيتي » يحكم ملايات نشأته  
وتكون مزاجه لم يكن صالحا للسياسة والتوضيح  
في عمراتها ، وكثيرا ما قيل عنه أنه برغم تعدد  
جوانبه ومشاركته في أكثر النواحي الثقافية لعصره  
قد تصمد أن يحول بصره من مواكب الأحداث  
الثورية في عصره ، ويستغرق في ممارسة الفن  
والاشتغال بالبحوث العلمية ، على أن هذا الرأي  
لا يخلو من أسراف ، وحقيقة أن « جيتي » لم يكن  
في جوهره من رجال الأعمال ، ولكنه مع ذلك كان  
يراقب الدراما التي مثلت على مسرح عصره مراقبة  
مستديمة وباهتمام لا يفتقر ، بل أنه لم يكتف  
بمرآة الحوادث من برجه العاجي ومقصده الوثير  
فقد شارك فيها وكانت مشاركته في حدود المدى  
الذي تسمح به طبيعته وتطوعه له ظروفه  
الخاصة .

وقد وزر لأمير « ويمار » ، وشغل حينما  
يشئون الدولة وله آراء في أساليب الحكم وسياسة  
الدولة محددة صريحة مثل آرائه في مختلف نواحي  
الحياة الإنسانية ، ويمكن استخلاص هذه الآراء  
من كتاباته ورسائله ويوميته وأحاديثه من  
« ايكرومان » وغيره فمإذا كان موقف « جيتي »  
من النظريات السياسية ومذاهب الحكم المختلفة

وفي صباه وقعت حادثتان تركتتا في نفسه اثرا باقيا ، احدهما حرب السنوات السبع التي اظهر فيها فردريك الأكبر بطولة الهمت الشجعان الألمان ، وقد جرب فيها « جيتي » اول احتلال فرنسي لمدينة « فرانكفورت » التي كان يعيش بها . وقد اقام احد ضباط الفرنسيين في منزل أسرته ، والحادثة الثانية هي تصويج الامبراطور « يوسف الثاني » امبراطورا على الامبراطورية الرومانية المقدسة التي قال عنها « فولتير » كلمته المشهورة انها لم تكن امبراطورية ولا رومانية ولا مقدسة ، وحينما وضع كبير المستشارين ومنتخب ميمنز التساج على رأس الامبراطور « يوسف » تلقى الامبراطور ولاء الولايات الألمانية وهو راكع على ركبته ، وهز رائده النيف ملوحا به في النواحي الأربع ليدل على أن العالم المسيحي جميعه قد صار طوع امر سيده ، ولم يعجب « جيتي » بالامبراطورية الهزيلة المتداعية التي اضعفتها الشيخوخة وقعد بها الهرم وقد أدرك أن مستقبل الولايات الألمانية رهن بيد امرائها .

وقد انتهت معاهدة « وستفاليا » في سنة ١٦٤٨ الحرب الدينية التي اقامت أوروبا واقعدتها وترك ألمانيا اقرب الى أن تكون إقطاعيا جغرافيا منها الى أي شيء آخر ، لا رغبة في الامبراطورية قد بطلت وظيفتها وذهبت قوتها الا انها مع ذلك لم تصعد آخر انقاسها ، وكان حكام « بروسيا » و « سكسونيا » و « هانوفر » و « برانزويك » و « بافاريا » وغيرها من الولايات الألمانية مستقلين في كل شيء الا الاسم ، وكان المواطنون لا يكادون يشعرون بوجود الامبراطور ، وفي الوقت الذي كانت فيه « إنجلترا » و « فرنسا » و « اسبانيا » و « روسيا » وغيرها من البلاد صغيرة كانت او كبيرة قد صارت لها حكومات مركزية قوية كانت ألمانيا في القرن الثامن عشر لا تزال مجموعة متناثرة من الولايات تتوقد فيها حياة السكان ومصائرهم على الحاكم المحلي الأوتقراطي ومدى حظه من الفضيلة أو الرذيلة ورشاه عن رعيته أو غضبه عليها .

وفي ابان نشأة « جيتي » كان الشعب الألماني يغفر ببعض الحكام المستنيرين القديرين ويشقى في الوقت نفسه بفريق آخر من الحكام الطففة العاجزين ، وقد كان « فردريك وليام الأول » مثلا للحاكم الذي يعرف واجبه ويقدر التبعة الملقاة

على كاهله ، وكان « فردريك الأكبر » يقسول انه خادم الدولة الأول ، وينظر في كل كبيرة وصغيرة من شئون رعيته ويتنقل في أنحاء مملكته متفقدا احوالها ليقوم الموحج ويرتق الفتوح ، ومن ثم كان هناك مثالا للحكم الأوتقراطي ، وأتقراطية « بونزدام » السائرة على الطريقة الاسبانية وأوتقراطية فرساي المسرفة الحمقاء ، وكان بعض حكام الولايات الألمانية يشعرون بأنهم بمثابة الآباء لواطنيهم فيحسنون رعاية مصالحهم متخذين حاكم بروسيا مثلا لهم وبعض الولاة الآخرين يسلكون مسلك ماوك فرنسا فيخونون الأمانة ويتقادون لاهوائهم وشهواتهم .

وقد كان من حظ « جيتي » الحسن في مقبل شبابه اجتماعه بالامير « كارل أوجست » في « فرانكفورت » ، وكان هذا اللقاء التاريخي في سنة ١٧٦٤ وكان الإعجاب بينهما متبادلا ، فلما بلغ الامير السن التي تؤهله لتولي الحكم دعا مؤلف « ورثر » للإقامة في عاصمته الصغيرة ، وبدأت تلك الزالة النافعة المثمرة التي استمرت ثلاثا وخمسين سنة لا يفصع عراها حادث طرأ ولا يكلد صفوها قلب الأيام وتبدل الحالات ، وقد غنيك « الأميرة الأميرة » أنا آماليا ، بالأشراف على تربية ولديها « كارل أوجست » واختارت له الشاعر النقاد « ويلاند » ليكون معلما له ، وقد اهتمل فرص الشباب في أوائل أمره وجرى فيه منطلق الضمان وعب من الشراب الا انه نضج سريعا واكمل عقلا وروية وقدر تبعته وعرف واجباته نحو نفسه ونحو أمته ، وتملكته رغبة قوية وفابة الإصلاح حتى صار في طليعة الأمراء الألمان المستنيرين المصلحين المحبوبين من رعيته .

ولم يكن عدد سكان دوقية « ويمار » يتجاوز مائة ألف من السكان ، ولكن مجال العمل للامير مع ذلك كان متسعا ، وكانت « أنا آماليا » قد عهدت الى الاديب المفكر النقاد « هرزد » بالأشراف على التربية والتعليم في الدوقية ، وقد عاون « جيتي » الأمير في النهوض بواجباته معاونة صادقة ، وبذل جهدا كبيرا في اصلاح الزراعة والتجارة والمناجم وتنظيم الأحوال المالية والاقتصادية وتحسين أحوال الطبقة الفقيرة . وقد عينه الأمير مستشارا سياسيا في سنة ١٧٧٩ ورئيسا لمجلس الشورى سنة ١٧٨٢ . وتوفّر « جيتي » على القيام بأعماله موزعا وقته توزيعا عادلا بين أداء واجبات وظيفته

والإقبال على الكتابة والتأليف ، وظل مثابرا على ذلك عشر سنوات حاز فيها إعجاب الأمير وقتته وتقديره ، وكان « جيتي » من ناحيته يعجل الأمير ويقدر التقدير كله ما أولاها من رعاية وما أسبغ عليه من فضل .

وكان سكان الدولة ينقصهم الطموح السياسي والتقاليد السياسية ، ولم يكن أحد من أفراد الشعب الألماني قبل الثورة الفرنسية يجرؤ على التفكير في الأخذ بالنظم الديمقراطية أو يحلم بمشاركة الرعية للحاكم في إدارة شئون الدولة وتوجيه سياستها على النمط الذي كان متبعاً في بريطانيا ، وكان من المسلم به أن من حق الرعية أن تحكم حكما صالحا ولكن ليس من حقها أن تتولى أمورها بنفسها ، وكانت هذه هي النظرية في الحكم السائدة في المقاطعات الألمانية . وقد أخذ « جيتي » بهذه النظرية وظل وفيها لها طوال حياته ، فغاية ما تتطلع إليه أية ولاية ألمانية في حياتها السياسية ، هو أن يكون لها أمير عادل رحيم مثل « كارل أوجست » يعاونه مستشارون أكفاء مستنيرون مخلصون على شاكلة « جيتي » وكفى الله المؤمنين الجهاد !

ويمكن نقض هذه النظرية من ناحيتين :  
الناحية الأولى أنه كلما اتسع نطاق الدولة وتراست حدودها وتكاثر سكانها وتشابكت مصالحها وتعقدت أمورها هجز الأمير عن مباشرة السلطات المخولة له ، وناء تحت أعبائها ، والناحية الثانية أن تعاقب الأمراء الصالحين الأكفاء الخيرين ليس من الأمور المضمونة ، فمإذا يكون إذا خلف الأمير الصالح أمير طافية طالع ؟ . وقد كان « جيتي » على سبيل تفكيره ابن عصره ، ولو وجه إليه مثل هذا السؤال لكان جوابه أن يوصي الرعية بالصبر والاحتساب حتى تنفجر الأزمة ويذول الكرب . ويحلل الأمير عواقب طغيانه وأخطأ سياسته .

وبعد ان أمضى « جيتي » السنوات العشر في أداء واجباته الحكومية ، شعر بأنه في حاجة ملحة إلى التنفير ، وسارع بالانتقال إلى « إيطاليا » ليعيش حقبة بين آثار الفن الكلاسيكي ، ولما عاد إلى « ويمار » من رحلته في « إيطاليا » كانت الثورة الفرنسية قد بدأت تجتذب الأنظار وتسترمي الأسماع ، وقد تتبع « جيتي » حوادثها باهتمام شديد ، وقد تحمس لها فريق من كبار المفكرين

الألمان مثل الفيلسوف « كانت » و « هرزر » و « ويلاند » و « كلوبستوك » وغيرهم ، ولم يكن من المنتظر أن يتحمس لها « جيتي » تحمس هؤلاء الأعلام فقد كان يختلف عنهم نشأة ومزاجا وتحربة ، ولكنه مع ذلك لم يقف من الثورة موقف الرجعيين الأنبياء من الطبقة الأرستقراطية الحقبة ، وكان يعلم سوء الأحوال في فرنسا ويقدر أن فساد الحكم لا بد أن ينشئ بمأساة ، على أنه لم يطرب لسقوط الباستيل مثل سائر الأحرار في مختلف أنحاء أوروبا لأنه كان قليل الثقة بقدرة الجماهير على احتمال تبعات الحكم ، وقد صبر من ذلك في روايته التمثيلية المشهورة عن « الكونت إيجمونت » ولما أعلنت الثورة حقوق الإنسان لم يزد ذلك تقديرا لها . وقد نظم في تلك الفترة انشاء زيارته الثانية لإيطاليا في ربيع سنة ١٧٩٠ أبيسا من الشعر تعبر عن إيمانه الراسخ بأن الجماعات لا تستطيع أن تنفذ نفسها ، وأن واجب الأمراء والحكام هو القيام بعملية الانقاذ .

في سنة ١٧٩٢ أزعج « الجبروندون » لويس السادس عشر ، على إعلان الحرب على أوروبا الاقطاعية ، وصحب التساعير أميره إلى جبهة القتال ، ولم يكن مرتاحا لذلك ، فقد كان مسجورا في براثنه علم البصريات والفقه ، وكان المتوقع أن يجهش الطفلاء سيجد الطريق إلى « باريس » سهلا معبدا ، وكتب « جيتي » إلى صديقه « جاكوبي » في خلال هذه التجربة يقول في إحدى رسائله :

« الحياة في الخيمة بعد السيل والغرائز والطبع وتبوء المأونة تغير من غير شك ، وبخاصة لأن موت الجبروندون من الأرستقراطيين والديمقراطيين لا يثنيني » .

ولكنه برغم عدم إكترائه هذا كان يرى لرجال الفقراء من الرجال والنساء الذين كانوا يحصلون على الخبر بمرى الجبين .

ولم يد في كلمات « جيتي » في تلك الفترة أثر لكرامة الثورة أو التحامل عليها ، وكان يشعر بأن الأرستقراطيين والديمقراطيين قد ارتكبوا الآثام ، وأن الشعب الفرنسي كان ضحية حكمائهم السابقين واللاحقين ، وبالرغم من أنه لم يكن يحكم مزاجه صالحا لتقدير السمو الذي ارتفعت إليه الثورة أو سبر الأعماق التي انحدرت إليها فانه لم يقف منها موقف المحيد المتحمس الغسالي بقيمتها ولا موقف الكاره المتشائم ، ولم ير أن الوسيلة الوحيدة لمواجهة هي محاولة اخمادها

وربما كانت أشهر هذه المحاولات وأحسنها رواية « هرمان ودورتيه » ، وقد ملأها « جيتي » بخواطره السياسية وأعاد فيها من جديد عرض آرائه في الحكم التي أشرت إليها ، وعنده أن أعداد المنزل الصالح الذي تسوده السعادة خير من الحديث عن حقوق الإنسان ، وقد وصف فيها تجربته لأحوال المهاجرين الذين فروا أمام جيوش الجمهورية الفرنسية ، وقد أخص موقفه من الثورة الفرنسية تلخيصا جامعا في حديثه مع « ايكرمان » الذي قال فيه :

« لا أستطيع أن أكون صديقا للثورة ، ولكنني لم أكن صديقا للحكم الجائر ، وحقيقة أنني كنت متفقا كل الانتماء إلى الثورة الكبرى ليست نتيجة لأخطاء الشعب ، ولا يمكن أن تقوم ثورة ما دامت الحكومة مادية وبنية » .

ولما أنهى « نابليون » العهد الثوري بالثقل « بريمر » رحب « جيتي » بذلك النيا ، واعتقد أنه يشير بعودة النظام إلى نصابه في فرنسا ، ولم يرق دعما على حل الامبراطورية الرومانية المقدسة وتطلع إلى حياة مستقرة هادئة بعد الأعوام الحافلة بالاضطراب وبواعت الفلق والازعاج ، وبالرغم من أن نابليون كان كما قال « جيتي » نفسه : « الثورة على متن جواد » وبرغم أن معركة « بيل » كانت هزيمة « لكارل أوجست » أميره وصاحب « بيل الطول عليه » و « لفرديريك » و « وليم الثالث » فإن ذلك كله لم ينقص من إعجابه الشديد « بنابليون » الذي خبئت عمقته لب « جيتي » وأذهلته عن كل شيء سوى قدرة هذا المعلق غير العادية وأناقته على معاصره جميعا في سرعة البت والخضاء ، ولما جمعت الأيام بينه وبين « نابليون » في « أرغرت » سنة ١٨٠٨ وقال عنه « نابليون » حينما رآه بطلته النبيلة وقوامه المديد « هذا رجل » .

كتب « جيتي » إلى صديقه « كوتا » يقول : « أتى اعترف في سرور أنه لا يمكن أن يحدث في حياتي شيء أجل شأن وأكثر امتعاضا من الزقوف في حفرة الامبراطور ، وأستطيع أن أقول بحق أنني لم يلقني أحد من علماء الأرض يمثل ما لقيني به ، أعني أنه ما مني معاملة النظر الذي اختصه بقلته » .

ولم تثر حرب التحرير التي قام بها الشعب الألماني للخلاص من سيطرة « نابليون » حماسة « جيتي » ، ولما عبر « كسيرتر » وابن « جيتي » عن تحمسهما لتلك الحركة قال لهما جيتي : « إن الرجل الكبير يكبر من أن يستطيع عمل شيء معه ، وقد استطعنا أن نهبأ أسفادكما ولكنكما لن نستطيعا كرها » .

بالسيف والعنف ، وكان يرثي لحال ضحاياها ونحر في نفسه الآلام التي احتملها الناس من جرائمها . وكان الرجل على تعاليه وشموخه شديد الشعور بالآلام التي يعانيها الفقراء والمساكين كثير الحطب عليهم ، وقد عاد من هذه التجربة وقد امتلأت نفسه كراهة للحرب وقطائع الثورات وازداد إيمانه بأن الثورة لا تساوي الثمن الذي يدفع من أجل وقوعها وأن أسوأ واجبات الأمراء هو أن يحسنوا الحكم ويجيدوا معاملة رعاياهم حتى لا تكون هناك حاجة تدعو إلى حدوث ثورة أو وقوع شعب ، وقد سأل بعض الناس في المساء الذي تلا موقعة « فالتي » عن رايه في الموقف فأجاب بكلمة لها دلالتها وهي :

« هنا وفي هذا اليوم بينا عصر جديد في تاريخ المسالم وتستطيع أن تغفر بذلك كنت حاضر ميلاد هذا اليوم » .

وكانت هذه الكلمة نبوءة جريئة ، وقد حقق صدقها القرن التالي الذي سادت فيه قوة الديمقراطية والحركات القومية .

وفي العام التالي غادر « جيتي » داره وهجر راحته بأمر من « كارل أوجست » ليضطر الحرب ، وحضر استيلاء « كاستين » على مدينة « ميتر » وطرده الجيش الذي كان يقوده « دوق برنزيك » من فرنسا ، ولكن الحماية الفرنسية كانت قليلة العدد فحوصرت ، وكتب « جيتي » إلى صديقه : « إن عليهم أن يحمدوا الله لأنهم لم يروا الجيوش في مدينة ميتر التسة الشقية » .

ولم يبد فيها كئيبه شحانة بالفرنسيين أو أثر لكراهتهم وهو يراقب السحابة من المدينة وهم يتفنون الاناشيد الوطنية ، وقد جعلته كراهته للحرب يرحب بمعاودة « بازل » سنة ١٧٩٥ التي خرجت « بروسيا » و « ويمار » بموجبها من صفوف القتال .

وقد حاول « جيتي » مرات عدة أن يضمن الثورة بعض آثاره الأدبية منها أحجية وصف فيها فساد المجتمع الفرنسي ، وسافرته إلى تصديق خزيعات النعي « كاليسترو » وتاريخ فضيحة العقد الماسي التي لوت سمعة البلاط الفرنسي ، وكانت من البواعث التي مهدت لحدوث الثورة . وقد عبر في أكثر هذه المحاولات عن معتقداته السياسية ، وهي أن الشعب يمكن أن يحكم على شرطة لا يستبد به وتساء معاملته ، وأن ثورة الطبقات الفقيرة نتيجة سوء المعاملة التي تلقاها من الطبقات الأعلى .

ولما مات الامبراطور العظيم اعترف « جيتي »  
بانه لم يكره الفرنسيين قط ولو انه يحصد الله  
لانتهاه عهد سيطرتهم على بلاده .

وقد اوضح « جيتي » أفكاره في مجاهدة  
الشعب الألماني « لنابليون » في حديثه المأثور مع  
المؤرخ « هنريك لودن » في نوفمبر سنة ١٨١٣ ،  
بعد موقعة « ليرج » بوقت قصير ، فقد طلب  
« لودن » من « جيتي » أن يعارنه على اسناد  
صحيفة سياسية ، ولكن « جيتي » نصحه بالتوفر  
على دراساته التاريخية ، فاعترض « لودن » قائلا  
ان عدم الاكتراث السياسي قد جسر على الشعب  
الألماني الشقاء وأورث ألمانيا العار ، وتملكته  
الحماسة وأفاض في الحديث عن نهضة الشعب  
وثورته وعن الوطن والحرية والواجب ، وانه فرض  
على كل انسان أن يعمل للمستقبل حتى تجيء أيام  
أحسن وأحفل ، وتركه « جيتي » يقول ما عنده ،  
ولما أنهى حديثه وجاء دور « جيتي » في الكلام  
قال له :

« إلى الحدث من هذه الإضياء على غير رغبة مني ، وأنت  
تفرح في هذه الأيام الغريبة العظيمة اسناد صحيفة سياسية  
لبودي » نابليون « والفرنسيين ، تلك سرعان ما تنبئ عن ذلك ،  
فك لا تست أن تعظم بالعرض وتعجب الحاشية اذا لم تعجب  
الجناس على العرض ، وسيبغ منا واحد حديد إلى كل على  
عظيم وجليل الشان في الدنيا ، لاك تشعل الاكراه فيهم  
القصور ، وتوقد الدفاع من قضية المظلمة في الاضواء  
وستعترض سبيلك كل ألوان الصعاب ، وقد تستطيع ان تنقل  
نظرائك واذا لم تنطق بهمهم فأن في وسعك ان  
تجاهلهم ، ولكن الامر يختلف من ذلك مع الانوية ، فليكن أن  
لنقوم العذر معهم وتعتاد ، وليس في مكتة الانسان ما يستطيع  
به أن يتقن اسلحتهم ، ولست أريد أن أكون سبييا في متعاب  
بيت أميرنا الحاكم ، ولست أريد أن أورد حكومتنا التي  
لا تستطيع تدبير مائة الف حرب ، وأريد أن أجيب الجامعة التي  
تسب أيها الأضرار ، وأني كذلك أفكر في راحتي وهدوئي  
وكذلك في دمهيتك ، ولا تخشى غير حائل بانكرا العظيمة عن  
الحرية والشعب والوطن ، أن هذه الانكار في مورسنا وهي جزء  
من كياننا ، ولا يستطيع اسنان أن يتبدلها ، مؤلماتيا قريبة من  
تتبي وثالثا مستي الحزن الشديد وأنا أفكر في الشعب الألماني  
الجدير بالاحترام في أفرادها والسيبر العظف والانس في مجموعهم ،  
ومع ذلك فإن لا مستقبل مليا وأن كان أحد لا يستطيع أن  
يعرف مني يكون ذلك ، والفرد البشرية لا تستطيع أن تستعمل  
ذلك ، وعليها يوصلنا أفراد أن ترفع المستوى الثقاف للشعب  
حتى لا يتعلم وراء الشعوب الأخرى وتنتقل روحه نادرة  
مستعدة للقيام بالأعمال العظيمة حينما يشرق فجر يوم غداه ،  
واذا هم « نابليون » كما أتوقع فمادام يكون إذن ؟ أنك تحدثت  
من الخطة ونهضة الشعب الألماني واعتقد انه سيحرم على  
الحرية التي كسبها بدمه ، ولكن هل حقيقة أن الشعب قد  
الشعب قد استيقظ ؟ وهل يدري الشعب ما يريد ؟ لقد  
كان النوم من العمق والاستغراق بحيث لا تفكر أقوى حركة  
لإعادة الوعي » .

والعهد الذي تلا الثورة وحروب « نابليون »  
كان أكثر ملازمة لزواج « جيتي » فقد نعمت فيه

أوروبا في ظلال السلم والاستقرار ، وأرادت القارة  
التي انتهكتها الثورة والحروب المتوالية أن تهدأ  
قليلا أنفاسها اللاهثة وقلبا الذي اشتد وجبه ،  
وتسرب الشك إلى المبادئ الثورية ، وكان أمير  
« ويمار » قد تضاعف حجم مقاطعته وعلا شأنه  
وصار « جيتي » وزيرا له وزاد مرتبه ، ولكن هذا  
التحسن في أحواله الدنيوية لم يجلب معه  
السعادة المنشودة فقد أراد الأمير أن يمنح رعيته  
الدمتور ويطلق حرية الصحافة ، ولكن الشاعر  
كان يخالفه في ذلك ويعارضه لانه كان يخشى عواقب  
الانطلاق وإخطار الحرية ، وقد تحققت مخاوف  
« جيتي » ووقعت في ألمانيا بعض الحوادث التي  
أدت إلى تدخل الوزير الرجعي المشهور « مترنخ »  
الذي اعتبر « كارل أوجست » مسئولاً عن هذه  
الحوادث وأصدر قرارات « كارلزياد » التي أوقفت  
حرية الصحافة وحرية الجامعات في ألمانيا خلال  
جيلٍ بأكمله .

وأعفى الشاعر الأيام الباقية من حياته في  
مقاطعة لا تملك نصيباً من الحرية أكثر من القدار  
التي استمتعت به في شبابه ، وبوصفه أحد أبناء  
القرن الخامس عشر لم يؤسف ذلك ، فقد كانت  
الديمقراطية في أيامه أحلال متوسطة الذكاء والقدرة  
مكان المبرزين المتأخرين ، وكانت الجماعات في أبهى  
دأماً تتخلى الصواب وتضل السبيل ، ولم يكن  
شيء أبغض إلى نفسه مما نسميه حكم الأكثرية، وكان  
يشرف على الجماعات المطالبة بحقوقها من حالي  
ثقافته الشماء راجيا لها الخير من كل قلبه ، رافيا  
في خدمتها ، ومتطلعا إلى تعليمها وتنقيفها ، ولكنه  
في الوقت نفسه غير مقتنع ولا مصدق بقدرتها  
على أن تلي أمورها وتفضل في مشكلاتها بنفسها .

وهذا الموقف العجيب الذي وقفه « جيتي » من  
أحداث عصره الكبرى وتياراته السياسية يرينا  
مدى تأثير البيئة والنشأة في التكوين الفسكري  
للإنسان وبنيائه النفسي ، وقد كان « جيتي » على  
جلالة شأنه وضخامة قدره وسمو ثقافته ابن العصر  
الذي نشأ فيه وسليل البيئة التي لقتته مثلها  
العليا ، ولا فائدة في توجيه النقد إليه وتشديد  
التنكير إليه من أجل تلك الأراء التي يمكن أن يقال  
انها تنسم بسمة الرجعية والتنكير للمبساد  
الديمقراطية ، وحسب الرجل أنه كان مخلصا  
لطبيعته مقتنعا بصحة آرائه وسلامة اتجاهاته .

# المقامات



يصفي عليها يسرها وحزونها ، وعمقها وبساطتها واستقامتها وإسوارها \* وكما يحكم الإملاء الصياغة تحكم الصياغة الإملاء ، فإذا هما يكمل بعضهما بعضاً ، ويكرران بعضاً هذا الفن الأدبي الذي يصور الأديب ، ويكون وسيلتنا إلى الحكم عليه .

وعده الاطارات الثلاثة ، كما أراها ، تكاد تحصر هذا الإملاء في ألوان ثلاثة :

١ - اللون الوداع الحاكي ، وهذا يكون عن استجابة لما في البيئة استجابة توافم ، يستهويه ما فيها استهواء ما ، فيصوره على ما يبدو له ، ويحكيه بما يلائم إحساسه الراضي .

٢ - اللون الثائر الناقد ، وهذا يكون عن استجابة لما في البيئة استجابة تنافر .

٣ - اللون الراعي الموجه ، وهذا يكون عن استيعاب لما في البيئة استيعاباً ، يجاوز مرحلة التصوير ومرحلة النقد إلى مرحلة أبعاد ، وهي مرحلة التوجيه .

ولست أعني أن هذه الاطارات الثلاثة بصورها الثلاث ، تعيش منفصلة بعضها عن بعض ، بل هي

الأدب الصق الفنون بحياة الشعوب ، ولد في أحضانها ويترعرع في حجرها ويدب في ضئها ، تغذيه أحداثها وتنطعم إفراحها وأحزانها ، ويلهيه غيرها ، وعظاتها ، يصور هذا كله ، ويكون صورة من هذا كله ، ما استقام على الطريق . ولم يفصل عن بيئته بسبب من تلك الأسباب التي تعمل بها الأرواح وتسقم بها الأنفس ، فتدور شيئاً ونجاش عن شيء ، ونسبمري لونا وتفص بغيره ، وتخال غير ما يقع ، وتوقع ما لا يضعه خيال البيئة ، وهجس بغير ما يسور في فكرها ، وتصور لها ما لم تصوره . وسلامة الأدب دليل على سلامة الأرواح والأنفس ، ونمى بسلامته أن يكون صورة صادقة للناس من حوله ، تضفي اطارات ثلاثة ، تميز بهذه الاطارات تميز مسلا لا تمايز انشساء ، وأعني بالأول شمسيتنا أربو أن أكون موفقاً فيه ، موفقاً في الابانة عنه ، أعني به تفاعل الروح والنفس مع أحداث بيئتها ، ثم أثر تلك الأحداث في الروح والنفس ، ثم تهيز النفس والروح لذلك الأثر تهيزاً خاصاً ، ثم إملاء النفس والروح عن ذلك التهيز الذي تهيات له .

وأعني بالثاني تلك الصياغة التي تبرز هذا كله غير منفصلة تلك الصياغة عن هذا الإملاء ، إذ هو

تطالعنا أخذنا بعضها من بعض ، وموصولا بعضها ببعض ، ولكنها على هذا التداخل تتميز بالطابع الغالب عليها .

\*\*\*

وهذه المراحل كلها مستقلة أو موصولة ، وهي  
تتلو عن البيئة ، تحيا للبيئة ، وتعيش لأهل البيئة ،  
تصل البيئة بأهلها وتصل أهلها بها ، فيحسون  
وجودهم يملا أخیلتهم ، ويفيض في وحدانيهم ، ويجري  
على ألسنتهم ، وإذا هنا الأدب أدب شعبي بمعناه  
العام ، يبقى حيا لا يموت إن عبرت عنه اللغة الأولى ،  
وعانى بها لغة التدوين ، ويتعرض للنسيان إن  
عبرت عنه اللغة الثانية ، وعانى بها اللغة غير المدونة.  
وأنا لا أحرم القائل من أن يقول بما يملك من لغة  
أولى أو ثانية ، ففي هذا وذلك متنفسه ، ولكني  
أعد الأدب الأول الذي تعبر عنه لغة مدونة هو  
الأدب الذي يبنى للشعب وجودين : وجودا روحيا  
ووجودا ماديا ، وما في شك في أن الأدب الأول هو  
الأدب الذي تحرس عليه الشعوب لتعشى به بناتها  
إلى مستوى أعلى ، تفيد منه في شتى نواحيه ، إذ لو  
خسرت الشعوب لغتها الأولى خسرت إلهامها عظامها  
المتحضرة ، وإذا هي خسرت هذه اللغات الأولى  
تخسر أديبا الناعس المتجدد ، إذ اللغة حين تتجرأ  
وحين تهون وتذل لا تقوى على مسابقة الحضارات .

\*\*\*

أحمد بهذا وأنا أعرض هذا اللون الأدبي - أعني المقامة - ولكني قبل أن أضعه في مكانه من هذه الألوان الثلاثة التي وصفتها أحب أن أسبقه بكلمة موجزة عن البيئة التي احتوته في بطونها ، وانشقت عنه أرضها ، وترعرع تحت سمائها \*  
هذه البيئة التي نحب أن نوجزها لك في كلمة ، بيئة عربية استقر قلبها في بغداد وامتدت أطرافها شرقا وغربا وشمالا وجنوبا ، قضم تلك الرقعة الإسلامية الواسعة حين كتب للعرب أن تكون لهم هذه الدولة العربية الواسعة \*

وما أريد هذه البيئة في جملتها مع ومنها الطويل  
المعتد منذ أن استقرت على أيدي العباسيين إلى أن  
تفرقت على أيدي العباسيين • ولكنني أريد حلقة  
زمنية من هذه السلسلة الزمنية ، أريد تلك الحقبة

التي أخذت فيها الدولة العباسية في التوزع وفي التشتت حين خرج الخلفاء بعضهم على بعض ، وحين خرج الموالى على هؤلاء الخلفاء يقتلون منهم ويخلعون ، وحين طمع الولاة في هؤلاء الخلفاء ينتزعون منهم ما يشاؤون ، وحين ساد الاضطراب وعتت الفوضى ، وشغلت الدولة نفسها يحارب بعضها بعضا ، ويأكل بعضها بعضا ، فإذا الناس ، في فزع ، وإذا الناس على خوف ، وإذا هم لا يعرفون الأمن ، وإذا هم حين فقدوا الأمن لا يعرفون الاستقرار .

\*\*\*

في ظل تلك الحقبة الزمنية الهائلة نشأ فن القول النثري عرف باسم المقامة ، أو قل : استيقظ هذا الفن من القول واستوى وحصل هذا الاسم الاصطلاحي الجديد الذي هو المقامة . أو قل قولاً ينقضى هذا وذلك : أن هذا الفن من القول استعاد نفسه على نحو أنفسه صدرها وأوسع باعاً .

فما من شك في أن هذا اللون من القول المسجور  
المضمّن اشارات إلى أسماء ووقائع، والعاوي للطائف  
الكتاب أو حرف جميل هذا القرن باسمه هذا  
الاصطلاح، فإن ابن عبد ربه (٣٢٨ هـ) يروي في  
كتابه العقد الفريد (١) أن يزيد بن عبد الله قال  
لكاتبه :

« فتلصق من رسالي المتقدين ما يسند عليه ، ومن رسالي  
للمحررين ما يرجع اليه ، ومن نوادر الكلام ما تستعين به ، ومن  
الأنصار والاحبار والسير والأسماء ما يتسع به منطقك وبطول  
به فلكك ، وانظر في كتب المقامات والخطب » .

ومن قبل ابن عبد ربه يروى ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في كتابه «الشعر والشعراء» (٢) : « وكذلك الكلام المنشور في الرسائل والمقامات والجوابات » .

فالقائمة بمعناها الاصطلاحي - اعتمادا على ما نقله ابن قتيبة على ما نقله ابن عبد ربه - كانت معروفة ولكننا نقصد من هذا الذى أشار اليه ابن قتيبة وأشار اليه ابن عبد ربه ما يقفنا على بهج هذا اللون القامى وعلى أية صورة كان ، أكان شينا يحكى المحاكاة كلها ماجاء على يد بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ هـ) أم كان شينا غره في نهجه وطريقته .

(١) ج ٤ ص ١٧٥ طبع لجنة التأليف  
(٢) ص ١٩ طبع أوربة

وتكاد نعمل الى أنه كان شسيتا غيره في نهجه وطريقته ، وأن بديع الزمان الهمداني هو الذى أسس له هذا المنتج الجديد معتمدا الى حد ما على ماكان فى القديم يحذو حذوه مع ابتكار وتجديد ، يساندنا فى هذا قول الفلقشندي فى كتابه « صبح الأئشى » :

« ان اول من فتح باب عمل المقامات علامة الدعر وامام الادب البديع الهمداني فعمل مقاماته المشهورة للنسوة اليه » .

غير أنه لمُرجلين سبقا بديع الزمان وتأثروا بهما فى هذا الفن من القول الذى جرى به قلمه ، أحدهما هو ابن دريد ( ٣٢١ هـ ) فقد ذكروا له أربعين حديثا أجراها على السنة قوم ذكرها القائل (٣٥٧هـ) فى اماليه (١) تكاد تبلغ أن تكون فى وصف مقامات البديع ميلا الى السجع وميلا الى الأغراب وميلا الى ذكر أحداث ووقائع وأسماء ، وثانى الرجلين هو الجاحظ ( ٢٥٥ هـ ) حين جرى قلمه بشئ عن أهل الكدية - الشحاذة والسؤال - وساق لهم نواذر وطرائف (٢) ، وليس كتابه « البخلاء » ببعيد عن هذا .

وما نورد هذا لنتقص البديع فى قنه الذى يعزى اليه ، فالفنون مشتركة بين ذوى الفن بلقى فيها بعض عن بعض ، ويزيد بعض على بعض والمغيرة بما يقع لنا من تاجهم قوة وضعا .

\*\*\*

وأنا لا يعينى فى هذا الموقف أن يجعلوا هذا الفن القولى من ابتداء بديع الزمان أو أن يجعلوه مسبوqa اليه ، أو أن يجعلوا السبق فى هذا الميدان لغيره ، ولكن الذى يعينى الآن هو أن هذا الفن تلقفه بديع الزمان فشكله تشكيلا جديدا خالف به من سبقه فى هذه الصياغة ، ثم خالفهم فى أن جعله فنا له مقوماته ، إذا ذكر هذا الفن ذكر اسم البديع .

والذين يختلفون فى المقامة هذا الاختلاف الذى أشرت اليه يتفقون فى أن بديع الزمان أمل فيها عن احساسه بما حوله ، احساسه بتلك الهنات ، وتلك السقطات ، وأنه كان أدبيا للشعب يتعلق بما يحس على تلك الصور التى اختارها من الصياغة معتمدا على حكاية تخرج الى غلص ، كما يقول الفلقشندي ،

(١) ج ١٤ ص ١١٠ طبعة بلاق

(٢) المحاسن والمساوي للبيهقي ص ٦٢٢ طبعة اوردية

جاعلا الكدية وأعمال الحيلة لكسب المال صفة لأبطاله ، مجريا على السنة هؤلاء الأبطال ضروبا من الفصاحة والبيان ليتمكن لحياتهم ويمكن الألسنة من هذه الحجج .

وأحب قبل أن أنتهى بك الى الحكم على هذا اللون من القول العنى أن أسوق تمهيدا ثانيا يصور لك البديع فى خضم تلك الحياة وما عاناه وما أحاط به حتى اختار السائلين والمعوذين أبطالا لمقاماته .

ففى سنة ثمان وخمسين وتلثمائة ولد البديع فى مدينة همدان ، وتضطره ظروف الحياة القاسية حين بلغ الثانية والعشرين من عمره الى الرحلة عن بلده وفى ذلك يقول :

همدان لى بلد اقول بفضلته لكنه من اتبسح البلدان  
صيباله فى القبح مثل شيرخه وشيروخه فى الملل كاهنبيان

فهذا أول ضيق بالبيئة نحسه للبديع يجرى على لسانه ، ومناظله كان ضيقا نشأ فجأة ، ولكن تكاد نجزم بأنه ضيق أحسه البديع حين بلغ أن نحس ، وكان عاجزا عن أن يتحول عنه ، وحين ملك أن يتحول هجر مكان هذا الضيق ، وليس أعز على الإنسان من مكانه الذى فيه نشأ وعلى أرضه درج ، غير أنه لم يجر على الإنسان نفسه أن ضيقت ، عندها لا يجد بدا من أن يتحول عما فيه يضام الى ما ينشد فيه الأمن والدمعة .

وتحول البديع عن همدان يقصد الرى حيث كان به الصاحب بن عباد وزير البويهيين ، وكان قصد أفسح مجلسه للادباء والشعراء ، وكان البديع على حظ من ذلك ، يدلك عليه شعره الذى سقناه حين هجر همدان .

ولكن الذى لقيه البديع فى همدان مهمل لقي شيئا مثله فى الرى مقربا ، فلقد أفسد عليه قلب ابن عباد المفسدون ، وما أكثر ماكانت تضخم البيئة من هؤلاء المفسدين الحاقدين ، وكما رحل البديع عن همدان رحل عن الرى يقصد الى جرجان . ولكنه ما كاد يلقي عصا التسيار فى جرجان حتى أزعجه خصوم له تقسموا عليه أدبه ، فإذا هو يترك جرجان الى خراسان يريد نيسابور .

ولكنه ماكاد يضع على الطريق قدميه حتى خرج عليه لصوص فسلبوه كل ماله وجردوه من كل ما يملك .



ويتحدث عن الشعب ويسالج شيئاً يعانیه الشعب  
ويروح تحت عينه النقيول .

\*\*\*

وأحبك بعد هذا أن تعرف أن البديع كان تلميذاً  
لأبن فارس ، وقدم ابن فارس في اللغة ملحوظة .  
أذن فلقد أثرى البديع أثراء لغويًا وكانت له منه  
حصيلة لفظية واسعة نشأت تساند حصيلته  
الأخرى المتنوية ، فلم يكن غريباً عليه أن يتحكم في  
اللفظ هذا التحكم الذي تكشف عنه مقاماته .

وأحب أن أزيدك أن البديع أول ما قال مقاماته  
كان حين نزل نيسابور ، بعد الرحلة التي تعرض  
فيها للصمص ، فكانت تلك المقامة الأولى حول هؤلاء  
الصمص ، وما فعلوه به ، ثم مضى يمل بعد ذلك  
ما كان له من مقامات .

\*\*\*

بقي أن أحصل بك إلى الحكم على هذا اللون  
من القول الذي كان للبديع فضل التجديد فيه .

فأقول : إن اللون الثاني من ألوان القول  
الثلاثة التي يسطرها لك ، أعني أنه من اللون الثالث  
الناقد ، فهو يحمل الشوكة على ذلك المجتمع الذي  
عاش فيه ويحمل النقد لتلك البيئة التي احتوته من  
ههنا إلى ههنا .

والقارئ لمقاماته يرى فيها التصوير الرائع لهذا  
كله ، وما أرى المقام يتسع لعرض شيء منها وحسبي  
أن أشير إليها .

لقد أحس البديع البيئة إحساس الأديب الناقد ،  
وتقد البيئة نقد الأديب الناقد ، وعرض الشعب في  
أوفى صوره ليحرك الألم ويشير الرحمة .

وحين استقامت للبديع نفسه استقام له لسانه ،  
وكان في أدبه ينظر إلى الناس نظرتين : نظرة من  
يحرص على تحريكهم لما يحيط بهم ، ونظرة من  
يحرص على ألا يهون لسانهم ، ومن أجل النظرة  
الأولى صور لهم البيئة بما تفصح به ، ومن أجل  
نظرة الثانية عمد إلى ذلك الأسلوب الفخيم  
الضخم .

وفيما هو في نيسابور لا يكاد يمضي فيها عاماً  
نسب الحرب بين السامانيين أصحاب السلطان  
والغزنويين ، فيتترك نيسابور إلى سجستان ، ولكن  
الطريق ما يكاد يحتويه حتى يخرج عليه الصمص  
مرة أخرى فيسلبه كل ما معه ويجردوه من كل ما  
يملك ولا مفيت ولا مفزع .

وكما ثبت هذه البلاد التي ورد ذكرها قبل  
سجستان بالبديع بيت به سجستان ، فإذا هو  
يتركها إلى هرة بأفغانستان ، وكان الضني قد نال  
منه وبلغ به الكد أقصاه ، وأسمعه القدر قصهر إلى  
رجل من رجسائها كان على حظ من الثراء ، فأثرى  
البديع في طله واستقامت له الحياة ، فاختلج إلى  
الراحة وعاش بهراً لا يبرحها إلى أن مات في سنة  
ثمان وتسعين وثلثمائة .

هذا شيء لب حياة البديع إكداء ومعاماة فانضم  
إلى ما التفت عليه البيئة من مثله ، فغنى هذا وذاك  
عقله وملا نفسه ، وما كان عقله بالمثل الغافل ولا  
كانت نفسه بالنفس غير الواعية ، فما أن دخل هذا  
إلى عقله وإلى نفسه حتى كانت منه تلك المادة التي  
استقى منها ونبتت على لسانه وجري بها قلمه .

ينضم إلى هذا العوز الذي ألح على البديع وجاءه  
إلى الرحلة يطلب الحياة على صورة تتيق ومكانه  
ولا تهبط به إلى مستوى السائلين ، ما كان يفيض  
به العصر الذي احتوى البديع من أدب حول الكديه  
كان له شمراؤه . وقد ذكر منهم الثعالبي في كتابه  
« البيتية » شاعرين هما : الأحنف العكبري  
وأبو دلف الخزرجي ، يقول الثعالبي عن أولهما  
أعني الأحنف : ( شاعر السكدين وطريفهم ) ،  
ويقول عن ثانيهما - أعني أبا دلف - : ( شاعر  
كثير الملح والطرف مشحوذ المدية في الكدية ) .

وهذا يصور لك ما تعرض له البديع مرتين من  
خروج للصمص عليه ، وما ساقه الثعالبي عن  
شاعرين فرغاً بشعرهما للسكدية ، تلك السروح  
السائدة في هذا العصر .

فندخل البديع بمقاماته على هذا اللون الأدبي  
الذي للسائلين فيه نصيب كانت تمليه متاعيه  
وكانت تمليه البيئة المضطربة الموزعة ، وكان يمليه  
ويشجع عليه ظهور أدباء إلى جانبه يقولون في  
هذا اللون . فالبديع على هذا كله يصور البيئة

يدركوا امده ، وفي كليهما خسران ،  
وفي كليهما فقيدان للون من السوان  
الأدب فيه الرمزية الخيال وفيه العلم الغزير وفيه  
الاسلوب السلى نحرس على أن يلقنه الأبناء ولا  
يقوتهم فتقوتهم اللغة . ثم هو الفن الأدبي الذى يتسع  
لحس الشعب وآلام الشعب وأحداث الشعب ويربط  
ما لهم بما لغيرهم ليكون أبلغ فى العظة وأنفع فى  
العبرة وأجدى للوثية .

وما أظن فناً غيره من فنون القبول  
يتسع لما يتسع هو له . فهل من رجعة  
الى التسامات ، اذ هي أدب الشعب حقاً ،  
وهل الأدب بالوانه - مادام لا يبعد عن البيئة -  
الا للشعب الذى تنظمه تلك البيئة ، وهو أول  
بتلك التسمية ، ان صور بلغة التدوين ، واعرى  
من تلك التسمية ان صور بغير لغة التدوين . اما  
تلك التفرقة الجديدة التى جردت الأدب ، الذى  
يصدر بلغة التدوين من شعبيته ، فهي تسمية  
مفروضة أريد بها النيل من أخص صمات  
الأدب ، وهي لفته ، ليحيا الشعب تصفين أولاً ،  
وليصوت نصحه الحى ويطفى نصفه الهامد ثانياً ،  
ليغزو الشعب مملاً لا يجد لأدبه هذا الثوب الرائق  
الذى يفيكو الأتالي جميعاً . الا فلننظر الى الشعب  
على أنه كل لا يتجزأ ، نأخذ بيسد الكاوى ليستوى  
مع القائم ، ولا نقعد بالقائم ليستوى مع الكاوى .

ولقد كانت الدولة العربية على شفا انهيار  
لغوى الى جانب الانهيار الاجتماعى ، لهذا شعر  
البديع لثانية بنقده ، ووجد لازماً عليه أن يشمر للأولى  
باسلونه ، حتى يصير للناس من حوله أن نستقيم  
حياتهم وتستقيم لغتهم . ولو قصر البديع الأدبى  
صاحب الرسالة الاجتماعية فى الثانية لكان ملوماً ،  
ولو قصر البديع الأدبى صاحب الرسالة اللغوية  
فى الأولى لكان ملوماً .

وما أراد البديع بالأغراب فى لغته معاية ، ولكنه  
أراد هذه الرسالة اللغوية ، وما أراد البديع بسوقه أخيار  
الكدية التلميح والطرافة ولكنه أراد هذه الرسالة  
الاجتماعية . وهكذا كان البديع صاحب رسالتين  
فى مقاماته التى هذا فيها حذوه الحريرى ، ثم  
مضى من بعدهما خلف كثيرون يحذون حذوهما ،  
مهم من حال ان المقامة قول عند الاغراب يقف وعند  
الصناعة اللغوية يجمد ، فجردوا هذا الفن من  
صفته الحية الخالدة فصرفوا الناس عن هذا الفن ،  
ومنهم من ضم الى الاغراب والمصاحبة ما ضمه اليها  
البديع فعاشرت مقاماتهم وأقبل الناس عليها .

غير أن هذا الفن أهمل ظمناً وتكاد تكون معالمه  
عبد الله فكرى ( ١٨٩٠ م ) وإبراهيم السعيدى  
( ١٨٩١ م ) آخر ما ألف فيه ، سقط تركه الأدبى  
تركا ، أما عن اسامة طن به ، والملا عن عيسى أن



# خالد الجرنوسي الإنسان والسياسة



بقلم: مصطفى عبد اللطيف السحرقى

دكتور السلطان دوين المامل المغمور ، وفي ذلك يقول  
مخاطبا للديمقراطية القالية :

سمحت حكم الحاكم بأمرهم  
وأثقت للدستور حكما لم يزل  
حرمت قتل الفكر في إشرافه  
وجعلت للفكر الجميل قداسة  
هذا النظام وأن أحيط بأهله  
يطوى الفضائل كلها في ظله  
يمشي عريض الجاه في مناجاه  
الملك في سلطانه وجسلااله  
كالمامل المغمور والملاح (١)

ونصيح من حبه بل تولاهه بينت من نبات  
الديمقراطية وهي « حرية الفكر » فيخصها بقصيدة  
مستقلة من أروع قصائده ، وإناجيها كما يناجي  
الحبيب حبيبته يقول :

أبيت اهتف في سرى بنجواك  
وفيت ليك مدلاي فعتت به  
أصبحت لي مثلا أعلى شعلت به  
يا بدعة الله سواها وصورها  
حرية الفكر لا يسود في شرف  
حيث لثاقت الهساني والذهني  
روحى اليك على كفى أقدمها  
ويؤنس القلب أتي من شجايك  
وأى ورد خلا من دون الحواك  
دون الأمانى أحاسي وأدراكى  
تترك الله فيها شاء مسواك  
الا الآله الذى الناس سماك  
من كل شيء فمسا حبيب الآك  
وبشتري المجد من ناروح فذلك (٢)

في يناير من عام ١٩٦٦ مات خلد الجرنوسي  
مات انسان اعتنق المثل العليا « وسلام يسدي »  
الحرية والديمقراطية والوطنية « وتطاش يدافع عنها »  
وعن رجالاتها دفاع الكرامة الإيطالية ، عاش يقاتل من  
الزهد والحرمان ، عيشة الفيلسوف القانع والصرفى  
العابد ، غير ناظر لفنم ، ولا متطلع لثوبة ، بل  
مضحيا بنفسه في جيل سابق من الأدباء تقلب جلهم  
مع المصلحة تقلب العرباء .

أبى لأحسنى أمشى مصديبا لو كنت قد فرط في إيماني  
وأحبال ال الأرض لنمسي اذا وجهت وجهي لغير وجه نار  
سحبت أمني في سبيل عقيدي وثريت عذيرىك بالعمران (١)

على هذا الإيمان بالمبادئ السامية عاش هذا  
الإنسان طول حياته ، عاش روحيا على الأرض  
بجاهد ، بقلم ولسان من نار ، الطفاة والتجبرين  
والوصوليين والمتقلبين ، يتفنى بالديمقراطية في  
عهود الظلمات ، يتفنى بها كنظام وأسلوب للحياة ،  
نظام يقضى على جبروت الحكام وينشر الأمن  
والسلام في بلده الخبيث ، وكأسلوب للحياة يسوى  
بين الناس أجمعين أسلوب يجعل عرض الجاه يسير  
جنباً إلى جنب مع فقير الحال ، ويعدل بين الحاكم

(١) من ديوانه السابق

(٢) من ديوانه السابق

(١) ديوانه لا قلوب نسي ٥ من ٣٢



التزم خالد هذه المثل في شبابه ، كما التزمها في كهولته ، في شمره القصص الانساني والديني فانتقى من صفحات التاريخ البعيد ، قصة قارون هذا الاقطاعي المتجبر ، الذي تطاول على موسى الكليم ، وكاد له ، فاتفق مع امرأة فاسقة ان تدعى ان موسى زنا بها ليحلل رجمه ، فلما جاء بها اخبرت ان قارون لقنها هذه الدعوى الباطلة الفاجسة وانتصر موسى ، انتصر الحق على الباطل ، وانتهى مصير هذا الاقطاعي الفاسد المفسد الى زوال نعمته اذ خسف الله به وبداره الارض ، وفي آخر هذه القصيدة يقول :

قال موسى اليك يا رب امرى انت ابرار ساحس ابراء  
انت بوانتي مكانا رفيعا انت جنت آل موسى البلاء  
تفتلي من السما كلميات فهو يحيى براسه اصفاء  
قال : يا ارض قد رمي فحدي لم سميه ذمة مساء  
وهو يرجو ، فلا يمت ويدعو اذا من دعاته صماء

فهو ينتقى هذه القصة ليكشف عن مال البغي وعاقبة الظلم الوخيمة في كل عصر قديم او حديث ، وينتقى من التاريخ العربي حادثا فرديا كبيرا في معناه ، هو ما وقع بين ابن عمر بن العاص والفارس المصري ، الفارس المصري الذي سبق ابن الأمير في السباق في مهرجان فخم ، مما جعل ابن الأمير يضرب المصري الفائر ، وجعل المصري يفرح ان يركب الى عمر بن الخطاب ، فيامر عمر باحضار عمرو وابنه ويطلب الى المصري ان يضرب ابن الاكرمين في موسم الحج يقول :

قال : بارق: حد عصا فمها حيث فرغى ولا نفق عقباها  
دولك اين الكرام لانهى اليه واغرب الهمة التي تخناها  
ذاك يوم القصاص فاغرب كرمها يصب الناس اعترا او شيها  
انما الناس في القصاص سواء هكذا جاء في شربة طه (1)

وعلى هذا سار خالد في حياته وشعره ملتزما فكريا لا يحدد عنها ، فكريا تنتظم مبادئ الحرية والديمقراطية والعدل ، فكريا كانت عزيزة في عهده بين الأدباء ، فكريا لا يمتنعها الا الشجعان الأوفياء ، فكريا لقي في سبيلها الاضطهاد والايام ، والايذاء ، ويذكر له المذاكرون حملاته على الطغاة من حكام اليهود الفابرة ، وعلى كل من خاس بالمهد ، ومرق عن المبدأ من الأدباء ، وجد فضل العاملين المجاهدين للوطن ، ولعل قصيدته « المارد » في ديوانه « قلوب تفتى » التي حمل فيها على كاتب جبير ، مرق من الصف آية قائمة على نفوره الشديد من المتقلبين ،

وناكرى فضل العاملين ، وعلى التزامه عاطفة الوفاء  
السيلة التي كانت تجري في جوارحه جريان الدم  
وقد جاء فيها قوله :

أنا شاعر رويحي على كفى وفد      بدى على الإخوان قبل لسانى  
أنا من برد عيسى الوق وفاده      حلا جديدة من الوجسدان  
يجنى على العادور وربما      لانت جوانب غرنى للجنى  
ولربما شاعت وجوه ديوهم      مجلوها بالصفع والعفران (١)

هذه المثالية العاطفية في شعره السياسي  
والاجتماعي كانت اقوى ما تكون بروزا في شعره  
الغزل الذي اصطبغ بصبغة روحية عنصرية مجردة  
من النزوات ، فقد قام على حب اقرب ما يكون الى  
العبادة يغني به الى الجمال لذاته ويسمو به الى  
الخير والى الابداع الفنى ، يقول :

سوف يروى كسل جيل قصى بعد ولى  
نصبة الحب لى من جميع النصوص  
وسما بالسرور حتى جاءها بالمجرات (٢)

حب فتاة الالهية ، كما يصفها ، يشع من الله في  
قلبا شعاع ، ويسمو بروحه وروحها الى اقمم  
حب زاد شعوره ارهاقا ، وافاص عليه رقة على رقة  
ونبل من فنه وتصوره وفي ذلك يقول :

ما بل حيك قد انا شعورى      وفدا على منى الزمان  
وارانى اندنا بوجسه باسم      ما كز قيل عوفا ولا عفران  
احبت اشعري وكنت كرهتها      ولحب ربه دقة ولا عفران  
اودعت روحي من لرامك شقة      ضادت لوسى في ظلام الطور  
قدسية احرقت في جمراتها      دلى لنا انايت قير يسم  
والنار مصهره فسلنا غرنى      لو طال في لغناها نظيرى (٣)

وكل قصائده الغزلية تجري على هذا المنوال  
من الطهر والمعة ، وتشع منها نفحات صوفية ،  
وتضم معاني جديدة في صياغة طليقة متحررة ، ومن  
شواهد ذلك ما نلاحظه في قصيدتيه « دموع »  
و « حديث النسل » وقد جاء في هذه الأخيرة  
قوله :

لما ليك هواء جسدنى      واناف اعمارا الى عسرى  
الساعة البيضاء من اجلى      ابهى على روحي من الدهر  
والكوكب والبيضاء يجعنا      احدى لروحنا من القصر  
والحق والراى يطوف بنا      اشهى بعيننا من العسر  
وانشاه الزاهى خملاله      يروى بكل شواطي البحر (٤)

ولامر ما انتفى هذا الحب العذرى كما يتقضى  
الحلم الجميل ، فاذا بالشاعر يستشعر أزمة

روحية ، واذا بالوساوس تطوف براسه ، ويشور  
آتيته وحنيته وشجنه ، فيقف عاكفا على ذكراه  
صافي النفس متسامحا ، ومن قبل آثار الفراق في  
قلب محبى الدين بن عربى مثل هذا الشجي والابن  
عندما احب فتاة ايام عمرته بمكة (١) ولتقف وقفة  
قصرة مع خالده وهو يذكر هذا الحب الذي شجاه  
وابكاه ، وهذ قواه في هذه الفترة :

ابن الحبيب الذى قد كان يهوى  
الى وهود الربى في لونه الورد  
احاله الدهر انسانا يخاصمى  
وكان روحا سرى من جبة الخلد  
وكان حيا ايها ان نعيه  
شيئا من الحب او شيئا من الود  
يا ايها الشوق قل لى ما نايئنا  
لم تبق منى على نظم ولا جلد  
هدت قواى صبايات امشى بها  
كما يعيش على نكك له غدى  
أنا الذى لا لى اخلاصا  
ولو حرى الامر من احبابا غدى (٢)

ولم يطل به هسلدا الشجي ، فقد وعى شيئا  
جديدا سرب الى نفسه ، وهى انه هفا في اعتقاده  
انها كانت ملكا ، هو لا يهوى الا كما يهوى الملك ،  
ولذا لا يبالى بها ، يبالها عن ملاذ يلوذ به ، ليخرج  
من ازمته ، فوجد ملاذه في باحسات التصوف ،  
والهجرة العذرية الى الحب الصوفى ، والى التفكير  
والتأمل في اسرار الكون وخالفه ، وفي الانصال به ،  
وبمن اخلصوا له الحب ، في محمد بن عبد الله ، وفي  
آله وعترته ، وتولاه نوع مما يسميه المتصوفة  
بالوجد او الجذل الروحي الذي يغيب فيه المرء عما  
حوله ، ويستغرق في تأمله الغيبى متحررا من  
ذاته !!

ولعل اصدق وأروع شاهد على هذا التطور  
النفسى ، ما تلمسه في قصيدته « الجمال الهائم »  
بديوانه « اليواقيت » ، وهى المع ياقوتة في يواقيته ،  
وقد مهد لها بقوله :

« نقة زهر ، ونسوة عطر ، وسمة سماء ، ولينة ظاء ،  
وربانة صحر ، فاضت بها اساليب القتال واثارة الصحراء  
على الرمال » انها الطلاق من الامر في دنيا الحيال ، وسمو  
بالاحساس فوق دنيا الناس »

- (١) ص ٨٨ من ديوانه « قلوب تمنى »  
(٢) قصيدة « لا تباى » بديوانه « قلوب تمنى »  
(٣) قصيدة « شعورى » بديوانه « قلوب تمنى » ص ٥٣  
(٤) ص ٧٢ من ديوانه « قلوب تمنى »

(١) الحب الالهى - للدكتور محمد مصطفى حلمى ص ١٢٥  
(٢) ص ٧٢ - قلوب تمنى

وقد استهلها بقوله :

تعب انظر ركب الجمال  
وسد من الحرم العاطل  
تألق في وجنتيه الضعي  
وانجل يفتح باب الجنان  
عليت أنهل من حسنة  
واسكر نشوان من طسرفه  
ولي محبة الطير جنت السماء  
اسأل عنه الشكلاه الرحيم  
أقول : نلت سواء السبيل

وهذا ذوبان في الجمال ذاته ، جمال يشع من الأشياء والفاتنات ، ومزج بين جسمالهن ومراي الطيبة ، ورموز خيرية تنطوي على السكر والنشوة الروحية لا يعرفها الا ذوو القلوب الصافية من المتسوفة ، وهذه القصيدة في الحق - نقلة بارعة في فن « خالد » الشعري : اشترك العقل الباطن والواعي في خلقها ، وهي في نظري تمثل بذرة التطور من الحب العذري الى الحب الصوفي .

وهذا الحب هو من بنات العاطفة البالغة حد السمو ، العاطفة التي كان يغنى بها فيقول محاطا اباهي في قصيدته « العاطفة » :

طهرني من طينتي وبمثنى روحا يرف مع السهم الذي  
وخلقتني من صغتي وطول توأكي دنيا من الاشجار والالسان  
روحي وروحك من نسج واحد وان استجب ليحبه

فهذا الذي كان يعد العاطفة روحا مثلا روحية قربنا الى حقيقة حبه الصوفي ، وهذا الذي يقف في مراي الطيبة يستشعر الهمس دائرا في أعماقه في قصيدته « في احضان الطيبة » يقرئنا ايضا الى حقيقة هذا الحب الطهور وفيها يقول :

اذا مشيت النائم في رياض وخرجت الدبور على فلاة  
وجدت لها اوتياها في سبيبي وهذا دائرا في عمق ذاتي

وهذا الذي يرفع العاطفة الى اعلى مكان ، ويعبس بالنسيم يهيمس في عمق ذاته ، انما يكشف عن دعامتين تقوم عليهما النزعة المتسوفة الصعبة (١) ، ومن السهل اذا ادركنا ذلك ان نلمس اتجاه خالده الى الله في ذبوانه « قلوب تنفي » في مثل قصيدته « عبادة » التي يدعو فيها الى عبادته جل شأنه ، ويصفه وصفا فيه جمال واصالة يقول :

هو نور يشع في كل نفس  
يلهم النملة التي ازدد يمس  
ويرى النحل وهي بين الفلأيا  
كل شيء يسير وفق نظام  
دود كالشعاع في كل طفل  
كعب ناني مغربها او محسني  
محسني الشهد بين زهر دمل  
في يديه محكم مستحل (٢)

(١) : الحاسة العاطفية بين المقربة والصوفية ص ٢٤٦  
للكدور محمد غنيمي هلال  
(٢) ص ١٠٧ من الديوان

ونلمس هذا النزوع الصوفي بارزا في ديوانه « اليواقيت » الذي وعى احداثا تاريخية وشخصيات صوفية احتفى بها خالد ابها احتفاء ، فها هو ذا يحدثنا عن الخضر عليه السلام حديثا طويلا ، يدور فيه حوارا بينه وبين سيدة تقية ، تذكر له بركات الخضر أو سان جورج كما يسميه الفرنجة ، وينظم ما ورد في سورة الكهف من أعمال خارقة له عندما خرق السفين في البحر ليخلصهن من أحد العاة ، وقتل غلاما ليخلص ابويه ، واقام جدارا ليوارى تحته كنزا لصبية صغار . ويرى ما حيك في الشرق والغرب من القصص حوله ، لأن خلف الجدار أسراراً رهيبة ، ولأن وراء المراثيات أشياء خفية ، لا تدرکها العقول ، وقد تدرکها البصائر وها هو ذا يقص علينا ما رآه محدثه فتقول :

وانا قد رآته ذات ليل  
هابط من سلاله يتجلى  
في ثياب كانها النور يهني  
وهو ليها كلمعة الشكلا  
نلت يا شيخ ما تكرر مالي  
هت متقا بسبب تلك الدلات  
قال : سان جورج ان اردت والا  
انا الخضر صاحب الفطوات  
انا عبد ظهرت قبل « لوسي »  
حيثما كان نفسه مع المسلم  
ان « الكهف » يمس ويملئني  
في المعزيب سامة الصلوات

وهذا هذا التاريخ الفارق في القدم ، نراه يحمل التسميم شعرة لروضة المصطفى ويقف بجاهه في ضراعة وتوسل ، تحدثنا عنه عليه الصلاة والسلام وعن أعماله . وعن اسراته ومعراجه ، ونراه بعد ذلك ، يترنح بذكري الحسين وبحانة اهل الجنة ، ويحمل على هذا الانسان الاليم « اسلم » الذي حمل رأسه الشريفه الى يزيد الطاغية ، والذي طاف بالروضة الشريفة بجهش البكاء ، طائلا الرحمة ، ولا رحمة لئله :

صالحا والدعوى بلى لحياء يا رجيا وما اظنك ترحم  
فيراها فتى يسأله عن قولته الائمة :

دموة الياس ان ربك ارحم  
قال : بل ابي لاطمى والظلم  
اما الكفر في الذنوب المدم  
ذنب انيس من ذنوبي ارحم  
حيثما حل بالعراق وخيمه  
وتركنه غلظا يتالم  
وهو بالميف غاربا يتقدم  
من حين ولا امر وانظلم  
وهو كالطود شامخا ليس يهزم  
ليزيد غمت اشمام مفتم  
الحبيب زهوا وشعسم

قل يا شيخ في القام ولدعو  
قال يا شيخ هل ظلمت بيما  
قال يا شيخ هل كبرت يرب  
قال ابي ظلمت اكبر منه  
مال ابي شهدت قتل حسين  
فاحلنا الطريق طولاً ومرصا  
وسيقو اليزيد تهمل منه  
لم اجد في الوجود اشجع قلبا  
طاح انتصاره وبقيت بنينه  
وانا قد حملت رأس حسين  
ويزيد الاليم بك بالفود لنايا

وهكذا ظل خالد يلهج يذكر محمد صلى الله عليه وسلم وعترته حتى قبيل موته اذ دبح قصيدة في ١٣ يناير ١٩٦١ عن زينب بنت رسول الله وأخت الحسين عليه الرضوان ، وفيها يقف موقف الصوفي المتوله الواجد مخاطبا اياها بقوله :

يا مورد القمار اني باسط كفى اليك وفي حياك المصدر  
علا منتت على الربيل بجرمة من قبض نور الله لا تملو  
امنى ظلام الظلم من بصيرتي ولديك مصباح الدجور منور  
وكريمة الايدي، وضعت لها يدى مدت اليك لطفا لا تقصر

ثم يقول :

حرم لزيت ما غشيت رحابه الا طامس الحسين وخير  
وذكرت مولانا الرسول وقوله هم عمر منى ومنى العنصر  
واستمر يلهج في القصيدة بذكر الحسين .

وهكذا يفعل الصوفيون في لهجهم بالله ، ولهجهم برسوله الكريم ، وبريحانتيه الحسين والحسن ، وابنائهم وحفدته المكرمين .

وليست الصوفية فناء في الله او اتحسادا او تقصا ولا لهجا برسله وأوليائه ، ولكنهما في صميمها دعوات عاطفية صادقة الى الجمال في ذاته ، والى الحقيقة ، والى حب الخليفة ، والى الفضيلة ، والى حب الوطن ، فيذكر رائنا خالد يلهج بالدموة لكل هذه المبادئ ، في شعره الفني وفي شعره القصصي على سواء .

راينا في صدر شبابه يلهج بذكر الحسينية والديمقراطية والعدالة ، كما راينا في شرح شبابه يلهج بهذه جميعا وبالجمال المقيد ، ثم رايناه في كهولته يلهج بالجمال المطلق كما أسلفنا القول . كما راينا في كهولته يلتزم جانب الفضيلة في شعره القصصي ، وقصائده « الفرحة الكبرى » و « سلمى » و « جنية تحب » و « افاق » هي دعوات صريحة الى حب الفضيلة ، ونفور شديد من الرذيلة ، وهو في هذه القصيدة الاخيرة يكتل نعمته على هذه المرأة التي حملت سفاحا من انجليزى ايام الحرب، وحملت طفلها وسارت به في الطرقات ، تفرى الشباب بجبالها ، وفيها يقول :

فتساءل كلما حزنك بقصر العيون نلقاها  
تمننى الظلم يمسها وتمنى الناس يراها  
وتدمع كل همسك ومشاها فبتشاما  
فمن الاسم والاسم ان مدت له فاعسا

\*\*\*

شاب ليس يشبهه من النقات وجيدان  
تراهم كلما باتت لهم انسلقة بانوا

فراش حيثما حلوا قروود حيثما كانوا  
وهم للخير اعداء وللشيطان اعداء (١)

أما حبه للوطن والوفاء للمجاهدين من اجله فقد تحدثنا عنه في صدر هذه الكلمة ، وقد ظل هذا الحب خافقا بين جوانحه ساريا في انفاسه حتى النفس الاخير ، وتشهد بذلك قصائده « ثورة المعلق » الذي يمجّد فيها ثورة الرئيس جمال عبد الناصر ويتحدث بذكر بطولته ودعوته القومية التي أشعل فيها بين قلوب أبناء الأمة العربية ، وقد جاء فيها قوله :

لنا قومية فمت لنا التبريز والمليبا  
ميتنا تحت رايتنا نحي جيتنا اللجبا  
ملاح الدين زكرها نفل الناس والعقبا  
ومبد الناصر استوى فعاد ينيلها الشوبا

وتملو نعماته الوطنية ويسمع هديرها في قصيدته « كفاح شعب » فيتحدث عنه حديث الحب الواق به ، وبقدرته على سحق الغزو والاستعمار في كل عهد من عهود التاريخ ، ويذكر بطولته في مجاهدة التار ، والصليبيين والمستعمرين الغربيين ، وفيها يقول :

فمن يلى صحت جوير لحنى ومن جلى الاسم مدرعنا  
ومن سوان لوفى صحتى (٢) ملائحه زير ، من لساننا  
اما القشما الذى « التيم » ابرايا ودوحهم وكبر للصلبا

وهي قصيدة عامرة بلغت الستين بيتا ، ولا تسع المجال ، لقطف أبيات اخرى منها في هذا المقام .

وبعد . فهذه لمحات من هذا الشاعر المثل الوطني المتوصف . لمحات تكشف من معدنه الصافي النقى ، وروحه الزكى الطهور ، الشاعر الذى قضى تجربة الحية على الارض غريبا بين الناس ، حبيا لقللة منهم . هذا الشاعر الذى سار في لواء المتصوفة ، واقفا على اعتبار الحق ، يدق الباب حتى اذن له فانطلقت روحه اللطيفة النورانية الى ربها سعيدة قريرة بجواره . ونحن في الواقع لا نريه ولا نكيه انما نرف روحه الى الخلد والى المجد ، والى رحاب الحق ، وما مات خالد ، وقد كان مثالا حيا للمثل العليا ، وللعراطف الصادقة النبيلة والوطنية الحقة ، والشعر الجميل ، او كما يقول صديقه الشاعر الصوفي المعاصر محمود جبر :

ما مات يوما شاعسر فالشاعسرون مشاعر  
لنقى الرسوم وستحيل مشاعسرا تنقاسر

(١) ص ٥ من ديوانه « ابوابات »

# الواقعية القومية

فتى  
على

ARCHIVE

٢







## بقلم: النور المعداوى

صحابه . واني ان يسلم ٠٠ كان مسجودا  
واياه وصلاته بدل اروع الحطوط في احسن  
لوحه شرف . عكن ان ترين بها حذرنا التساريح  
القومي لثامه العربية . ومن خطوط هذه اللوحه  
والوانها المشرقة ، استمد شاعرنا « المصري »  
مضغون هذه القصيدة يوم ان عاد ابطال « الفالوجة »  
ورعديهم عروجه الى ارض الوطن ٠٠ يومها  
حائب على محمود طه ابطال وطنه العائدين بهذه  
الكلمات

اقدم قدك حديدا ولهبها  
وانغم مجاديا فانت ربهنا  
مجد الفسوج الفسرت وريته  
والحرب انت على الذي ورويه  
ما الحرب ، لا شرف وما راى  
ام يدود عن العفوق سمونها  
ثابت فها عن انماء نرجها  
مضى وفنحه الى سفير حبها  
شرف الحارث ، ان صف سلاحه  
ان حارب الهدهد وهو حرسها  
بحر شعبي او بحر اميه  
لا تساع ولا ينام بحرها  
تربا كماء الى اى طمسونه  
واخ الكماء فربها وسرويه  
ومواقف كمو تشيد بذكرها  
قول وراء السار دم ربها  
وملاحم الاطال في « قلوبية »  
فمن الكفاح عربها وعجبها  
« حوسر » ما على بها « طروادة »  
وكلمها ما التمسها حروب

(١) حبة « الد » و « امة »

في مايو من عام ١٩٤٨ ، قبلت الصباغ الخائسه  
تلك الهدنة التي عرضها الغرب المناصر لاسرائيل . .  
وبهذا التحول الشائن المربك - محمول الراجع  
المنتصر الى متقهز مهزوم - تجسم المسمى الحقيقي  
للتكبة ٠٠ وعقب ذلك مباشرة ، حشيت الإذاعات  
العربية - ايام حكم الملوك - لحرية على/محمود طه  
عن فلسطين ، ولم تفرج عنه الادلة المطربة الا في  
ذلك اليوم الذي تقرر فيه طرد فاروق ، بواسطه  
الاسان العربي الثائر في مصر ١

ومع ذلك فان شاعرنا العربي - وهو متحن النفس  
بالجراح - لم ينس أن يطل من وراء جراحه على  
بقعة معينة من ارض فلسطين . ان ابتسامه  
الاحساس بالنصر - على الرغم من كل ما حدث -  
ما تزال تجد لها مكانا على قم وجوده ٠٠ لقد كانت  
« الفالوجة » - تلك البقعة المينسية من الارض  
المقدسة - هي ضمادة الغزاء التي وضعها وهو فخور  
بوق مكان الالم ٠٠ هذه القرية الصغيرة ، كانت  
البوتقة النفسية التي انصهر فيها معدن الجندي  
المصري البطل ، وهو يدافع عن شرف ماضيه  
وحاضره وتاريخه الطويل ٠٠ لقد حوصر الجندي  
المصري في « الفالوجة » اثناء معركة فلسطين ،  
نتيجة لخيانة ملك عربي ، وانسحاب جيشه من جهة  
القتال (١) . لقد ترتب على هذا الانسحاب الماجيء  
ان انكشمت مواقع جنودنا فاحكمت من حولهم حلقة  
الحصار وتعرضوا لهجوم مستمر من الارض والحو .  
ولبت الجندي المصري البطل رغم قلة عدده وكثرة

شهداؤكم ودوا هناك لوائهم  
 سيدوا بالورى يروع خصيها  
 ماتوا حديث الحرب كيف تطاعت  
 يكون مفازها وهان عصيها  
 فى قرية محصورة كسيفينة  
 فى لجة حاجت وماج غفسويها  
 كم حدثوا عنها وقالوا فى غسد  
 للذع تهرى أو يحين رسيها  
 ويمصر والدينا فيمون اجسبة  
 السهد والال المشر حبيها  
 ايه حماة الشرق كم بهجسادكم  
 تشدو الفصور بيمدها وثيريها

الجيش القوي الذي كان يعلم بأن يراه في صورة معينة - بأنها عيناه واستقرت في ذاكرته - كان أول أمنية من أمنياته .. ولقد كانت هذه الأمنية العزيزة وليدة شريحة لنوع من اليقين العقائدي ، مضمونة - كمال قال لي يوم أن قرأ على قصيدته في « أبطال الفالوجة » - أن جيشا قويا تملكه مصر كفيل بتحقيق أمالها في القضاء على الاستعمار ، وتصفية رواسيه التي كانت تعترض خط السير لكل حركة من حركات التحرر ، وهامو مجبري التاريخ في وطننا يثبت أن تجربة الحرية قد ارتكزت في اتجاهها الإيجابي الصاعد على قبضة الجيش ، ودوره في توحيد الكفاح الداخلي مستندنا إلى القاعدة الثمينة .

وإذا كانت أمنيته الأولى قد تجاوزت مرحلة الحلم إلى مرحلة الحقيقة ، فإن أمنيته الثانية وهي جلاء المستعمر عن طريق الجهود المشتركة للأحزاب السياسية ، كانت تبدو في تلك الأيام عميرة المنال .. ذلك لأن التناحر الحزبي على كراسي الحكم ، وانقسام الشعب المنضوي تحت لواء الحزبية إلى فئات متخاصمة ، قد بشر الجهود التي كان يمكن أن تتجمع لتندفع نحو هدفها الكبير . من هنا كانت الوحدة - وحدة الأحزاب بخلافاتها المغرضة، ووحدة الشعب بتباهااته المنقبة - أمنية ثالثة في سلسلة أمنياته .. وعلى الرغم من أنه كان يقف بشعره وشعوره إلى جانب حزب الأغلبية الشعبية في ذلك الحين ، إلا أنه كان يرحو لخلافات الأحزاب أن يروا ولايدي زعمائها أن تصانح ، حتى يستطيع الشعب أن يلتف حول مفهوم موحد للنضال من جهة ، وأن يفرغ - من ناحية أخرى - كل طاقاته المهدرة في معركة جماعية موحدة ، ضد أعداء الحرية وتطور الشعوب . وفي الصفحة الأولى بعد المائة من « شرق وغرب » تختار هذه الأبيات الدالة الموحية من قصيدة عنوانها « مصر » :

أبيات مقتطعة من قصيدة عنوانها « موكب الأبطال » .. إنها آخر قصيدة نظمها الشاعر قبل أن يموت ، متوجا بها مجموعة أشعاره في مرحلة الواقعية القومية . ويلاحظ هنا أنه موصول الأواخر - كالعهد به دائما - بعروبته وماضيه .. فهو وإن كان يتحدث عن بطولة الجندي « المصري » في مجال الفخر بقوميته الخاصة ، إلا أنه يربط هذا الفخر بجذور قوميته العامة حين يرد البطولة إلى مصدرها التاريخي الأصيل ، على ضوء الامتداد الوراثي لجذع الفتوح العربية .. في زحمة الأحداث ومن خلال تجارب النضال - سواء أرحمت وجوده بدوى النصر أم بدوى الهزيمة - لم يتفصل يوما عن تلك الجذور العميقة الضاربة في أعماق التاريخ .. فمن شرف المحارب العربي - والجندي المصري صورة من صورته - أن يعب سلاحه عن العدوان ، وإذا ما لوح بهذا السلاح في وجه أعداء الحياة ، فلكي يعبر شعبا من الضمير أو يحرر أمة من القيد .. على مدار هذا المعنى الإنساني ، يعبر - على محمود طه - عن أغزاه وأكباره للجندي المصري البطل ، الذي ضحى بـ طيب خاطر من أجل فلسطين !

لقد رأى في إحدى دول الفيرميه المنتصبة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ، منظرًا مؤزلاً تقوى في رؤيته الشعوبية إلى أمنية عزيزة .. رأى جمعا حدثني ذات يوم ، منظر الجنود العائدین بعد الهدنة من ميدان القتال ، في موكب من مراكب النصر وقد ازدحمت الشوارع بالأيدي المصفقة والأصوات الهانفة ونغمت الشرفات بالنساء الملقيات على رؤوسهم بباقات الزهور .. وتمنى أن يرى هذا المنظر يوما في بلاده، تمنى أن يرى فيها جيشا ينتصر وحناسر تهتف ، وأيدي تصفق ، وزهورا تلقى من الشرفات فوق رؤوس مرفوعة .. وعاش حتى رأى هذا المنظر الذي تمناه ، هنا فوق أرض الوطن ، يوم أن عاد من « الفالوجة » موكب الأبطال .. ومرة أخرى - وفي موضع آخر من قصيدته - يخاطب أبناء وطنه العائدين :

يا أيها الأبطال مصر اليكم  
 بالتفكير متيق الشجيرة شبيها  
 ومقاتل حلف العبدور هوانف  
 كالطير أن بالبيع هبويها  
 ينثر بالرياح فوق رؤوسكم  
 طافات ورد ليس بدمع طيها  
 وعلى طريق المجد من « فلوحة »  
 مهج حوائق في الرباب وجيها

هوى لك فيه كل ردى يحب  
فديتك . هل واد الموت حب ؟  
فديتك مصر كل قس مشفق  
اليك ، وكل شيخ فيك حب  
أراك وأينما وليت وجب  
أرى مهجا أوجهك تترتب  
فيالك مصر . ما لي لجان أس  
علته غيرة وطـوته حجب  
أكان دم الفدائيين سيدنا  
وأصبح وهو يعد الأسي كذب  
فيهم ما بنى ويثال شيادوا  
وتصدع وحدة ويقال راب  
علام اذن اريق يكـبل واد  
فأورق مجذب وأبار حبـب  
الرحام مقطـعة وأرض  
تعاذى غرقها أهل وسـحب  
واسواق لباع بهـا وتـشـرى  
شـمـازهن للأهواء نـسـبـه  
تحررت الشـرب لكل شـبـب  
طليق والمجال اليسـوم رـحـب  
اسـم والزمان يقول شـبـدوا  
وترقد والحيـاة تصيح هـبـوا  
فلا تلقوا بحريـات شـبـب  
وأمال له للمـعد تصـير

يقدر ما وأبناءه نائرا هناك على أبناء وطنه العربي  
الكبير ، تلك الثورة التي اندلعت في شعره احتجاجا  
على تفرق كلمتهم آراء محنة فلسطين ، نراه نائرا  
هنا ضد أبناء وطنه المصري وعلى نفس المستوى  
الاحتجاجي الصارخ ، المشفق من عواقب الفترنة  
والخلاف وتصدع الصوف .. أنه يبدأ قصيدته  
بمطلع عاطفي لأغنية حب ، وكان حب مصر هو  
الساحة الوحيدة التي يجب أن تلتقي فيها - على  
اتفاق والمودة - كل غايات النضال للجموع  
المصرية . وهو يذكرهم بتضحية الفدائيين وبالدم  
الراق ، حتى لا ينسوا شرف الدلالة لمفهوم البذل  
والعطاء .. ولعله كان يهدف - عن طريق السخرية  
الإيحائية - إلى أن يشعر المتخاصمين حول كراسي  
الحكم بأن المفارقة المؤسفة في حياتهم ، تتمثل في  
المقابلة بين شباب ضحوا بأرواحهم في سبيل مصر ،  
وبين شيوخ لا يقبلون أن يضحوا ببطانهم وهي  
أهون ألوان التضحية ! إن أمواهم وتفرق كلمتهم  
تعوق في رأيه مجرى التيار التحرري لتسبب يريد  
الحياة ، في عصر نبذت فيه الشعوب خلافاتها  
وانحدت وتحررت ورسمت لخطوات مستقبلها معالم  
الطريق

لقد كانت قصيدته التي حملها كل آمال غده  
في الجيش - تلك التي حيا بها أبطال الفالوجا عام  
١٩٤٨ - هي آخر قصيدة توج بها كما قلنا مجموعة

أشعاره القومية .. وهو تحول منطلق مصادره  
اليأس من الاعتماد على رجال السياسة ، في تحقيق  
تلك الآمال المرتبطة بالند القريب . الآمال التي كان  
أهمها جلاء المستعمر عن أرض بلاده ، وفي أعقابها  
كل الجراح المتخلفة من آثار القبود . وحول هذا  
المصنى الأخير وفي الصفحة الثامنة والأربعين من  
« شرق وغرب » تطالعنا هذه الآيات التي اختتمت  
بها - في عام ١٩٤٦ - قصيدته التي يودع بها مصر  
وهو يقوم بأحدى رحلاته البحرية إلى أوروبا ، وعنوان  
القصيدة « تحت الشراع » :

يا بحر ما بك ماين ، مصر ما يحدت  
ولي إليها بهذا الشعر أصـراء  
محب والمصر حر كيف في يديها  
هذا العديد له حـبـر وأدماء  
أقسمت لا رجعت بي فيك جارية  
أن لم تجيء من جلاء القوم انباء  
وان مصر بحرياتها ظفـفـرت  
فأعلمها اليوم أحـرار أصـراء  
أقسمت ، ألا إذا نادت بتفتيتها  
يـبـ مستغل منها وقـبـداء

كان قلبه موزع العاطفة بين وطنه العربي في مصر ،  
وأوطان العربيه الأخرى في فلسطين وسورية ولبنان  
والسودان والجزيرة .. كان يعيش تجربة القيـد  
وتجربة القربة لكل وطن من هذه الأوطان ، ولم  
تكن المناصب القومية هي التي تملئ عليه الموقف  
الالتزامي وإنما كانت المعاشية النفسية هي التي  
تعمله .. المعاشية النفسية للأحـسـدات التي  
تضطرب من حوله هنا وهناك ، وتصنع مصيره  
كواحد من أبناء الأمة العربية المدركين بتجاربهم  
وثقافتهم مقومات هذا المصير . وبمعنى آخر . لم  
تكن المناسبة أكثر من وعاء تاريخي يصب فيه مشاعره  
النفسية والعقائدية المختزنة ، والتي جاء وقتها  
لتندفق وتفيض . من هذه الزاوية يمكننا أن ننبين  
حقيقة المناسبة في شعره وشعر غيره ، ممن كانوا  
يتلقفون المناسبات كواجب قومي يشعرون أن بلاموا  
عليه إذا أهملوا القول فيه . ومن هذه الزاوية أيضا  
نفهم سر إعجابه بل وإفتانه بكل نموذج بطولي  
ينبثق من أرض وطنه العربي الكبير ، لأن هذا  
النموذج يمثل كما قلنا واجهة العرض البشرية  
لنضال أمة .. كانت هذه الواجهة في فلسطين هي  
« فوزى القاوقجي » ، وكانت في مصر هي جندى  
« الفالوجة » ، وكانت في سورية هي « يوسف  
العظمة » ، وكانت في المغرب هي « عيسى الكريم

الحطايي « كما كان شعره واجبه عرص شية لكل هذه الواجهات .

« في فجر يوم ٢٤ يوليو سنة ١٩٢٠ ، سار الى ساحة ميلون القائد السوري العظيم « يوسف العظمة » مدافعا من دمشق بما امكن حشده من جنود سورية البواسل ، وواجهها مجرما مذابحا لجيش فرنسي يمزقه اسماعا في العدد والعدد ، فكان ذلك البطل الصديق اول شهيد في الحركة ، وكان استشهاده رمز الوفاء ومثل الفداء ، واول جلدوة نصحت بدارها الثورة الوطنية السورية التي انتهت اخيرا بتحرير الوطن من رقة الاستعمار ، ان ذكرى شهيد ميلون احمل تحية مقدمة الشعر اليوم لدمشق الحرة المستقلة في ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

بهذه الكلمات قدم الشاعر لقصيدته « شهيد ميلون » في الصفحة السابعة والخمسين بعد المائة من ديوان « شرق وغرب » :

هب الكمي س التفسير العاصح  
مهلا ! فديتك ، ما الصباح بوانع  
اي اللامح بين ابطال الولي  
فجيتك بالشوق الملح الباسح  
نصبت نيلك لا هدوء ولا كرى  
ووليت في غسق الظلام الجائع  
هي مبعبة الوطن الجريح وامة  
هالت على سيف مصر الطامع  
يا ميلون شهيدت اي رواية  
قصيدة ورايت في ساحة  
وروقت منقطة الجراح بعومة  
ماجت بياغ في بؤسك ساجع  
تألمت دمشق .. يا لهوابع  
ذات الجلالة تحت سيف الفاتح  
جرت حديد قيودها وتقدمت  
فهام من جلادها المتصايح  
نسبت اليه عذابها وتذكرت  
في ميلون دم الشهيد التارح  
س مب في غسق الظلام يحوطها  
بذراع مصل وسفر مكابع  
يا يوسف العظيمة غرسك لم ينع  
وجناه اخذ من تساج فرائح  
لم لحظة وانظر دمشق وللا لها  
عاد الكمي مع النهر العاصح !

هذه ابيات من قصيدة قيلت بمناسبة استقلال سورية .. لم ينظر شاعرنا الى المناسبة على انها واجب قومي يخشى ان ينتقد اذا لم يقسم نحوه بواجبه الفتي ، كلا .. واتما المناسبة كما قلنا لم تكن اكثر من وعاء تاريخي لتعبر التقدير المختزن في النفس لرائد الكفاح السوري ، وقد آن ان يصب هذا الشعور في ذلك الوعاء . ومن جهة اخرى فلان يوسف العظمة بعد ذلك ، هو القدومات الاصيلية لوجه الامة السورية في اكثر الاوه ، ساع امتيازنا بالنسبة الى عدسة التصوير !

ومن يوسف العظمة - وفي نفس هذه الدائرة التفسيرية والتقييمية - تنتقل الى بطل الكفاح المغربي عبد الكريم الخطابي ..

« هذا البطل العربي امير الريف ، وزعيم « وريال » اكرم واقرى القبائل العربية بمراتك ، دفنته حميته واباؤه الى الثورة على الاستعمار الاسباني في بلاد ، في حرب اشبه ما تكون بأساطير البطل الاولين ، لغزق الجيش الاسباني واسر قائده ، والثاني به الى البحر ، علما اولئك ان يقضى عليه القضاء الاخير ، نجحت فرنسا المستعمرة الى مايسبها بدورها من استفحال خطر هؤلاء العرب البواسل ، اسباب البلاد الذين يصبون تحت قيادة الاير القطري عبد الكريم ، فملت من جانبها على افعال الحرب بينها وبينه ، وكاتب الحرب بينه وبين الاسبان لاترا قائمة ، فدفع بالجيش العربي وحره شر هزيمة ، وانس مفعج مارشال فرنسا « بيتان » . غير ان الطبيعة الجائرة الصماء اصابت الريف بنحط شديد ، فامتنع زول المر زهاء اربعة اعوام ، فاضعت موارد الامر الياسل بعد حرب دامت خمس سنوات . وانتهرت فرنسا هذه الفرصة السانحة التي تكفيها شر القتل والقتال ، فعرضت عليه الصلح والامان « كتابة » ولكنها لم تثبت ان نقص مودعا وغدرت بميثاق الامان ، واخذت الامر المعاهد اسرا ، وعنه عن وظيفه الى جربة « ريتون » الثائفة في اقامى الباسييك مدة عشرين عاما ، حتى اتاح له الله فرصة النزول ببيروسيحيد من السينة ، وهي في طريقها به الى ملى جديد بفرنسا .

وبعد المصحة ارجاء الشرق لنجاة هذا البطل العظيم ومودته الى الجبال العظيمة ، في سرف احواله المجاهدين من كرامة العرب ومجد الشاعل ،

وات غمر س شقا وحكومة - ان تعيده الى اسر فرنسا رغم اسمه وزعمه . ووف العالم العربي اجمع وراء مصر الالية ، وذلك لاعتد الحقوة العربية احد ابطالها الذين كالجوا الاستعمار وصاؤوا الاستعباد بقوة الايمان وحد السيف » ،

كلمات قدم بها الشاعر لقصيدته « بطل الريف » في الصفحة الثالثة والثلاثين بعد المائة من « شرق وغرب » ، ونختار منها في تحية البطل العائد هذه الايات :

الامل اهلك يا امير كسباري  
والدار دارك تبسة ومادا  
اي تزلت بصير او جزارها  
جيت المصرونة امة وبلادا  
مدت يديها واحضواك بصدها  
ام يقسم حشاتها الاولادا  
ولو استظفتم رد ما استودعتها  
ودت عليك العهد والبلادا  
حي الحام البرفسك وحمحمت  
حل تقرب من يدك قيادا  
وعلى الصحاري من صدات ملاحم  
تشجي النور وطرب الاسادا  
اوحث الى العرب الحذاء والهمت  
فرساتهم تحت الوفي الاشهادا

عبد الكريم انظر حياك هل ترى  
الا حراما قائما وجهادا  
الشرق اجمع له اواء واحد  
نظم الصوفى وهما القواد  
لم يترك السيف الجواب لسائل  
او ينس من مترقب ميمم  
فصح اليبسان به واتلق حده  
يسمع اليك مسكرا ومعاذا  
كلذب مودات الشفاء ولم اجد  
رغم العداوة كالسيف ودادا !

شاعرنا في ختام هذه التحية لبطل الريف ، يبدو  
للنظرة المتأمل أنه يكرر نفسه ، أو يردد بعض أغراضه  
ومعانيه .. يبدو هكذا وهو يدعو الى التلويح  
بالسيف - رمز القوة والمقاومة - في وجه الاستعمار .  
الحق أنه ترديد وتكرار ، ولكنه الترديد الهادف الى  
غاية معينة وليس هو الترديد الناتج عن فقر الرصيد  
الفكري في شعره . انك حين تردد دعوة بذاتها أو  
نداء يعينه الى الجموع ، وهي أمام مشكلة واضحة  
المعالم محددة الأبعاد ، فعنى ذلك أن من بين الحلول  
المقترحة لمواجهة المشكلة حلا واحدا لا مفر منه ، اذا  
كان هذا الحل هو الطريقة الصلبة التي تضمن لتلك  
الجموع افضل النتائج .. ولقد اجتهد كل التجارب  
التضالعية للشعوب أن لغة المهاراة ، والمهادنة  
والتفاوض ، ليست هي اللغة البليغة الفعالة لمطلق  
الاستعمار .

واذن فليس أمامنا لتقنع هذا المنطق أو تفهمه ،  
غير لغة واحدة هي لغة القوة .. انها الحل الوحيد ،  
ومن واجبا أن نكرر الدعوة اليه ونردد النداء ،  
وهدفنا من وراء الترديد أن نذكر الناس وننبه  
الفاصل ونحذر من اللجوء الى غيره من الحلول .. أن  
مودة الشفاه كما يقول الشاعر - ويعنى بها لغة  
المهادنة والمساومة وتصديق الوعود المزيفة - مودة  
كاذبة ، ولن تصدق في هذا المجال غير مودة السيف  
لانها لغة الاقوياء .. وبهذه اللغة داب الإنسان  
العربي النائر في مصر - ممثلا في جمال عبد الناصر -  
على أن يقول ويكرر القول : « على الاستعمار أن  
يحمل عصاه على كتفيه ويرحل ، والا فليقاتل حتى  
الموت دفاعا عن بقائه » .. وبهذا الداب المؤمن  
والعنيد والمصر ، لم يحمل الاستعمار عصاه على  
كتفيه فحسب ، وانما توكل عليها وهو يجر اقدام  
الخبيثة والروضوخ والهزيمة !

في هذه الرحلة الطويلة الطائفة بمختلف أقطار  
العروبة ، وعلى جناح التعاطف والتجاوب مع

مشكلات الجموع ، يصل « على محمود طه » الى  
السودان كتمرجة لا بد منها في منعطف الطريق ..  
لقد كانت هناك دعوة الى الوحدة بين السودان  
ومصر ، ولكن صنائع المرجفين ودسائس المستعمرين  
التي خدع بها بعض أبناء الجنوب ، اندفعت تناهض  
هذه الدعوة المخلصة وتشكك في حقيقتها المؤمنة ،  
وتبذل شتى الجهود لاشاعة الفركة بين التطيرين  
الشقيين .. وازاء هذه النكسة القوية أطلق  
شاعرنا إحدى صيحاته الضارعة والمحفزة ، الى أخيه  
في العروبة ، وفي الدين ، وفي النيل ، من ثنايا هذه  
الايات التي تقتطفها من قصيدة عنوانها « من ابن  
الشمال الى ابن الجنوب » .. في الصفحة الثانية  
والثلاثين من « شرق وغرب » :

أخي ان وردت النيل قبل ورودى  
فهي زماني عنده ومهردى  
وقل لى فيه امتزجا أبوة  
ونسلمه لآين لنا وحقيده  
إلى ان اذار العجر لبيت مونه  
سنت لتسكيري وقع سجودى  
وما صب نولا او هنت بأية  
حلا منطقي من لفظا وقصدي  
فهي لى إخوان المسيح ديان مشرفا  
القت على يوم اخر سعيد  
أخي ان طوالت الليل سهران سادرا  
نبا فيه جنبي واستحال قدردى  
أخي ان شربت الماء صفوا فقد ركب  
شعائل جنسانى وطاب حصيدى  
أخي ان جلدك النهر او جف نبيه  
مضى الموت في زهرى ونصف مودى  
أخي ان تولت الشياطين فلسما  
منى فصلا ما بيننا بحسدود ؟  
أحسونا فوق الدى ما وادى  
وما بيننا من سيد وسود  
أخي وكلانا في الأسفار مكبل  
نجر على الاذواك نقل حسيد  
اذا لم تحررتا من الغيم وحيدة  
ذهبنا يتسلى في الحساة بدبد ا

لقد كانت العروبة دينه القومي ، وكان الاسلام دينه  
العقائدي ، وكل بطولة تنسب الى هذا الدين أو  
ذاك - في نطاق القيم الرفعة لكفاح الإنسان - كانت  
تهز وجدانه تلك الهزات الانفعالية المتجاوبة ..  
ولهذا تخطت رؤيته الشعورية حدود الوطن العربي  
الى مشارف الوطن الانساني الرحب ، كلما لاح

عن وراء تلك المشارف أرض للطلوات .. ولقد كانت هذه الأرض يوما هي « أندونيسيا » المجاهدة .

« هناك بين بحر الصين الجنوبي ، والمحيط الهادئ ، والمحيط الهندي ، تقع جزائر اندونيسيا العظيمة » التي اقام عليها الاسلام اكبر واكفى امبراطورية في بساتين الجنوب ، والتي نازعها ارضها وسلطانها الاستعمار البرتغالي ، فالاستعمار الهولندي ، فالاستعمار الياباني ، فالاستعمار الدولي الحالي الذي يمدد العرب اسبابه في كل مكان . هناك في هذه الجزر النائية شعب امتنع الاستعمار دمه واستنزف قواه ، ولكنه ظل يتغسل في سبيل حريته واستقلاله ويتكافح لاستقلال كرامته وسيادته ، وقد بلغ هذا الشعب الياسل جهاده العظيم منذ عام ١٩١٦ تحت مطارق الاستعمار وقبضاته المولادة ، حتى انتهى جهاده المرير الي تكوين الحزب الوطني الاندونيسي بزعامة رجل الوطنية والنور الزهيم احمد سوكاترنو واخوانه الاحرار . ولكن الاستعمار الهولندي لم يلبث ان قبض عليهم جميعا يدعوي قيامهم ضد القانون ، ونفاهم خارج البلاد في جزر فلوريس ويندا وسجايل غينيا الجديدة حتى اوائل الحرب الاخيرة . وما كاد روزقلت يمان حرياته الاربع ومواقفها العظمى حتى وقعت اندونيسيا جميعها تحت يديهم اليوم الموعود لانها هذه الحرب وتعبوها من ريقة الاستياد ، ولكن الهولنديين ابوا على هذا الشعب الكريم ان ينتم بحقه في الحياة ، فثار لورته الكبرى يدفع بالخصيب والثار هذا المعن والاشتيكار ، وكاد الجيش الاندونيسي ان يقش على فلور الاستعمار قضاة الاخير ، لولا تدخل إنجلترا تدخلها مسلحا مفاجئا باساطيلها وطائراتها في سماء الاندونيسين!

ان قصة حرب اندونيسيا مأساة وانك من تأسى القضاة الحاضر . وبهذا كان الشعب الاندونيسي الياسل يخوض غمرات هذه الحرب الباقية ، كان الشرق الاسلامي اجمع يرتب في مضطرب أحداثه ومحنه نتيجة هذا الصراع الدامي ليلة ميلاد انعام الاسلامي الجديد . فكتب الشاعر قصيدته هذه يعي هؤلاء الملايين من المسلمين المجاهدين في تلك الجزر النائية ، وينعى على الغرب الجائر وانجلترا الباقية هذا العدوان المسلح في فجر السلام :

سحاب حمر أم سحابة تفرم  
أم الشمس يجري فوق صفحاتها الدم  
على مشرق الصباح من اندونيسيا  
سيفوف تقش أو حثوف ترثم  
فراديس فرق زيد عنين أهله  
وهن لاهل الغرب نهب مقسم  
واصبح فيها الضمفون وحظهم  
من العيش ما يقش القوى ويريم  
اذلاء ان ناموا ارقه ان مسحوا  
بناح ويشري فيهمو ويسوم  
يسمون لوارا اذا ما يجهموا  
لمنصب او من عذاب تلوا  
هو الشرق ثارت روحه فهو لجة  
من النار لكهبا رباح هموم

ينادي بهمسد بين يوم ولييلة  
أشجع وحق إستياج ويهم  
وحرة صموده طال شسوقها  
الى النسيور يطويها غلام مخيم  
مسكيلة الكعبي مغلولة الخطى  
تداس ويؤذي أن ييسروح لها لم  
سلاما سلاما سيد السلم والوفى  
جلالك مولود وعهدك مسكرم  
على الحق تجرى من جزايا بحق  
فان لم يكن .. فالشر بالشر يمس

في الصفحة الرابعة والاربعين بعد المائة من ديوان « شرق وغرب » تستقر قصيدة « أندونيسيا » التي تخبرنا منها هذه الايات .. وما ان ظهرت هذه القصيدة في صدر « الأهرام » - حيث تعود الناس ان يلقوا « على محمود طه » في شعره القومي - يوم ٦ ديسمبر سنة ١٩٤٥ ، حتى نشرت الصحيفة الكبرى هذه التحية الموجهة الى الشاعر من جمعية استقلال اندونيسيا :

لقد طالعتنا صحيفة الاحرام الغراء بادرة جديدة من درركم الثوالي التي تعود الشرق أن تتعفهو بها في كل مناسبة من مناسباته الكبرى . ولقد كانت اندونيسيا المجاهدة الدامية وحى هذه البادرة الجديدة ، فكان كل بيت من ابياتها صارما على متن البابل ولهبيا يثقف وجه الظلم . وقد كان لهذا الشعور الصائلي الذي ناسب به نفسك العظيمة تجاه اندونيسيا اعظم الاثر في نواحيها حتى عظم الاندونيسيين .

والواقع ان قضية اندونيسيا ليست قضية تلك الجسور البعيدة في الشرق الانصي ، بل قضية الغرب والشرق .. الغرب المستعمر الظالم ، والشرق المعاهد الذي يطالب بحقوقه ويعود بكل ما لديه ، ليعيش في عالم اقل متعتا فيه بحريته وحقه في الحياة المزيرة .

لهذه المناسبة تبع « جمعية استقلال اندونيسيا » باسم جميع الاندونيسيين احول شكرها وعظيم تقديرها لهذا الشعور العظيم ، الذي لاقى وتود في كل بيت من ابيات قصيدتكم الرائعة « اندونيسيا » ، ذلك الشعور الذي لا شك انه يمثل شعور مصر الكريمة نحو اخاتها اندونيسيا .

وخاتما نكرر لكم شكرنا وامجنا ، سائلين الله ان يعثق لاندونيسيا ، وبلاد الشرق العربية الاسلامية حريتها واستقلالها .

اما بعد . فهذا هو « على محمود طه » الانسان ، وذلك هو الختام لقصة حياته النفسية .. أنه ختام طويل ، ولكننا يمكن ان نختصر مضمونه القومي في بيت شوقي الذي قاله عن نفسه :

كان شعري الفناء في فرح الشرق

وكان العزاء في احزائه!



# عبد المرحوم ابن خلدون

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوي

أما الاستاذ أولكن ، الاستاذ بجامعة استانبول ، ( وقد حالت الظروف دون حضوره ، فتولى الأب قنواتي قراءة بحثه الذي كتبه بالفرنسية ) ، فقد بدأ بأن بين الحدود التي في داخلها يجب أن نضع عمل ابن خلدون . فهو وإن كان رائدا عظيما من رواد علم الاجتماع فإنه لم يخلف مؤلفا منظما systematic يتناول مجموع الحياة الاجتماعية ، ولا فلسفة في التاريخ تستند إلى آراء متميزة تتعلق بالمشيئة كالتاريخية والزمان الجسدي للإنسانية . كما أنه قصر نظره على القبائل العربية وأغل العالم اليوناني الروماني وسائر شعوب العالم خلاف الشعب العربي ، وكل هذا جعله محمورا في نطاق محدود ضيق جعل آراءه في تكوين المجتمع وتطوره جزئية ومن وجهة نظر واحدة ، وبالتالي غير كافية . لكن إلى جانب هذه النقصات نلتبس عنده عملا أصيلا في عدة نواح : ففي التاريخ بين ابن خلدون أن من الواجب أن نميز بين مجرد الأخبار ، فهذا شأن الإخباريين ، وبين المؤرخ الذي يتناول في تفسيره ظروف الحياة الاجتماعية والعوامل الفعالة في تطورها ، ويدخل في ذلك ليس فقط العوامل الاجتماعية الخاصة ، بل وأيضا العوامل الطبيعية والاقتصادية والنفسية . وفي الاجتماع يعرض منهجا لا بد من أنباهه في دراسة الظواهر الاجتماعية وكأنها ظواهر طبيعية . ويبسط الاستاذ أولكن هذا المنهج بسطا وافيا وينتهي إلى القول بأن ابن خلدون كان أول واضع لعلم الاجتماع بالمعنى العلمي .

أما سيدى الفاضل بن عاشور عميد كلية أصول الدين بجامعة الزيتونة ، فقد اتخذ في عرضه منهجا

كان المهرجان العلمي الذي نظمته المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في القاهرة في المدة من ٢ إلى ٦ يناير الماضي حدثا علميا ممتازا ، خليقا بالمكانة الخطيرة التي للمؤرخ الفيلسوف مؤسس علم الاجتماع عبد الرحمن بن خلدون . ليس فقط في الفكر العربي ، بل في الفكر الإنساني عامة .

فقد توافد إليه الباحثون من معظم البلاد العربية: تونس ، الجزائر ، العراق ، لبنان ، وبعض البلاد الإسلامية كتركيا ، والشرقية كاليابان ، والأوروبية كالمانيا ، وحالت الظروف دون حضور عدد وأخر من المستشرقين والعرب ممن لبوا الدعوة لما أن وجهت إليهم منذ يوليو الماضي ، وكانوا على بساط القدم إلى أرض الكتانة لولا أن طرأت الطوارئ في الأيام الأخيرة .

وتعاقب على منبر المحاضرة دارسون مختلفو الاتجاهات والشارب والمناهج فتبادلوا جوانب عديدة من فكره ، وتجاوز أحيانا الموضوع الواحد نفر من المحاضرين ، ولكن من زوايا مختلفة تماما وبمناهج متفاوتة في بعض الأحيان ، مما كان له أثره البارز في تعمق آراء هذا الرجل الذي لا بد أن تختلف فيه الآراء بقدر ما في فكره من حيوية وخصب وقلق ومثار للتساؤل .

وطبيعي أن يكثر الحديث عن مناهج الابتكار الأول في فكر ابن خلدون ، وأعنى بذلك دوره في تشييد علم الاجتماع . فتحدث في هذا الموضوع : الاستاذ حلمي ضيا أولكن ( تركيا ) والاستاذ محميد الفاضل بن عاشور ( تونس ) .

منطقيا مدرسيا واضحا يمتاز بالتقسيمات العقلية  
الطريقة صنيع اسلافنا من علماء الاسلام \* فحاول  
ان ينتهى من هذا الحجاج الاسكلائي الى ان المسألة  
تتضمن فيما يلى اما ان يكون ابن خلدون مؤسس  
علم الاجتماع ، او اوجيست كونت . ولكن هذه  
القضية الشرطية المنفصلة ليست مائعة جمع ،  
فالذين يقولون ان اوجيست كونت لم يقرأ ابن  
خلدون ، ويميزون تمييزا واضحا بين ما فعله ابن  
خلدون وما فعله كونت لا يمنع قولهم هذا من ان  
يكون ابن خلدون هو الآخر مؤسس لعلم الاجتماع :  
فكلاهما مؤسس لعلم الاجتماع دون ان يعام احدهما  
بما فعله الآخر . فلمسا كان ابن خلدون يسبق  
اوجيست كونت بأكثر من أربعة قرون ونصف ، فان  
ابن خلدون هو اول مؤسس لعلم الاجتماع ، وان  
سلمنا بأن كلا منهما مؤسس لعلم الاجتماع .

وهذه الطريقة في الحجاج بارعة من غير شك ،  
ولكن يبقى بعد هذا ان نحدد فعلا ماهية علم  
الاجتماع حتى يمكن ان نقرر حقا هل حقق كل  
منهما على السواء مدلول هذه الماهية ؟ فهنا فعلا  
مناط البحث ومحك الفصل .

وقد طرق هذه المسألة اعنى تحديد ماهية علم  
الاجتماع لبنيان نصيب كل من ابن خلدون واوجيست  
كونت او مونتسكيو او فيكو . . . الخ / نرى في  
من المحاضرين . فتناولوا اول الدكتور على عبيد  
الواحد واق استاذ علم الاجتماع سابقا في جامعة  
القاهرة ، والدكتور عبد العزيز عزت استاذ علم  
الاجتماع حاليا في نفس الجامعة ، والدكتور على  
عيسى استاذ علم الاجتماع بجامعة الاسكندرية ،  
وحوم حولها كثير من المحاضرين الآخرين .

اما الدكتور على عبيد الواحد فقد تناول المسألة  
في بحث قدمه بعنوان : « موازنة بين ابن خلدون  
واوجيست كونت في دراستهما لظواهر الاجتماع »  
والتي في المهرجان كلمة عامة عن خصائص مسلم  
الاجتماع حاول ان يخلص منها الى بيان دور كل  
من اوجيست وابن خلدون في انشائه ، فقال ان  
كلا منهما رأى ضرورة انشاء دراسة جديدة  
لظواهر الاجتماعية ، ورأى ان تكون هذه  
الدراسة وضعية ترمى الى الكشف عن طبيعة هذه  
الظواهر ، وان كلا منهما قام بانشاء هذه الدراسة ،  
ولا فارق بين كليهما في هذا الصدد الا في ناحيتين :  
الاولى ان الاسباب التي دعت ابن خلدون الى انشاء  
هذه الدراسة غير الاسباب التي دعت اوجيست

كونت : فالاول دعاه الى ذلك اغسلات المؤرخين ،  
والثاني دعاه الى ذلك ما رآه ، او خيل اليه من  
اضطراب الناس في فهم الأشياء . والناجية الثانية  
ان ابن خلدون كان صادقا فيما قسره من انه لم  
يسبقه احد الى هذه الدراسة ، اما كونت فمقد  
خيل اليه انه كان اول من قام بهذا المشروع على  
وجه كامل ، مع انه سبقه الى ذلك ابن خلدون  
وكثير من باحثي الغرب مثل كيتليه ، وكندورسيه ،  
ومنتسكيو . لكن الاستاذ الحاضر لم يبين كيف  
تناول ابن خلدون الظواهر الاجتماعية بالمعنى  
الدقيق المحدد لهذا اللفظ عند اوجيست كونت  
وسائر علماء الاجتماع المحدثين . ولهذا بقيت  
المسألة كما بدأت .

والدكتور عبد العزيز عزت وان ميز بين ما فعله  
ابن خلدون وما فعله كونت ، قد ذهب الى ان كونت  
قد قرأ ابن خلدون ! وحجته في هذا هي انه كان  
لكونت تلميذ مصري يدرس الهندسة في مدرسة  
الهندسة بباريس اهدى اليه كونت أحد كتبه ، فلا  
يدى في نظره - ان يكون هذا التلميذ المهندس قد  
اطلع كونت على « مقدمة » ابن خلدون - مع ان  
الاستاذ المحاضر بدأ فذكر ان كونت وضع فلسفته  
الوهمية سنة ١٨٢٩ بينما الاهداء تاريخه سنة  
١٨٤٩ الى ابن خلدون كونت وضع فلسفته  
الوهمية بأربع عشرة سنة ! - ومن هذا القبيل  
ما ذكره الاستاذ المحاضر من ان كتاب « السياسة »  
الذى اشار اليه ابن خلدون في « المقدمة » ونسبه  
لارسطو ، ليس لارسطو ، بل هو كتاب « الجمهورية »  
لأفلاطون ! والواقع ان كتاب « السياسة » هذا  
المعزى الى ارسطو يعزى فعلا في الكتب العربية الى  
ارسطو ، واسمه الكامل « السياسة في تفسير  
الرياسة » وقد نشرناه لأول مرة في القاهرة سنة  
١٩٥٤ وما نقله ابن خلدون موجود فيه بتمامه ،  
وليس المقصود اذن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون .

والدكتور على عيسى لم يكتب بأن يحصل ابن  
خلدون مؤسس علم الاجتماع ويؤكد انه يتفق على  
كونت في تكوين هذا العلم ، بل جعله يسبق جميع  
علماء الاجتماع منذ كونت حتى رادكلف براون -  
الى نظرياتهم في علم الاجتماع .!

ومما يدخل في باب دور ابن خلدون في انشاء  
علم الاجتماع ، البحوث التي قدمها الدكتور سيد  
محمد بدوي ومحمد شحاتة وسفغان ومحمد عبيد



المنعم نور . فالدكتور سيد بدوى الذى بحثا عن المورفولوجيا الاجتماعية عند ابن خلدون ، وكيف ان ابن خلدون سبق الى الاهتمام بهذا الفرع من فروع علم الاجتماع الحديث ، والدكتور سفيان تناول في بحثه سوسيولوجيا المعرفة عند ابن خلدون ، ويقصد بها ما دل عليه ابن خلدون من اوهام المؤرخين بسبب عدم مراعاتهم للظواهر الاجتماعية وقوانين تطورها . اما الدكتور محمد عبد المنعم نور فقد حوّل حول ابن خلدون بصورة عامة ، فتناول كل النواحي المتصلة بحياته وفكره وتأثيره في شكل اجمالى .

وفي نيايا تلك الأبحاث وردت اشارات عامة عن المنهج الوضعى عند ابن خلدون ، وهو الموضوع الذى اختصه الدكتور حسن السامعى ، استاذ علم الاجتماع بكلية الآداب جامعة عين شمس ، بدراسة وافية تناول فيها كيفية وخصائص هذا المنهج ، وأهمها في نظره : التزود بالمعالم ، اى الاستعداد التحصيل قبل الخوض في البحث ، وثانيا معرفة طبائع العمران لامكان تفسير الظواهر التاريخية والاجتماعية ، وثالثا التشكك ، ورابعا الموضوعية في تناول الأحداث التاريخية ، وخامسا أسباب الظواهر الاجتماعية ، وسادسا الاختيلاط عند التعميم ، بالاحتراز من توجيه الرأى على العموم ، ثم فصل الاستاذ المحاضر مفصلات هذا المنهج : التأمل والاستقراء ، والتحقيق العقلى ، والتحقيق الحسى ، وسؤال اهل الخبرة ، وعقد المقارنات بين المجتمعات المختلفة ، والتجربة .

\*\*\*

اما النواحي الخاصة في فكر ابن خلدون فقد تناولها المحاضرون تفصيلا : فالأستاذ عند ابن خلدون تناول الدكتور محمد حلمى مراد ، استاذ الاقتصاد بكلية الحقوق في جامعة عين شمس ، وبين خصائص هذا الاقتصاد وهي : انه اقتصاد حر يطالب الحاكم بالكف عن التدخل في شئون التجارة والصناعة والزراعة ، وأنه يقوم الانتاج بحسب العمل ، وبهذا سبق الاقتصاديين الحديثين في نظرية القيمة بحسب العمل ، كما سبقهم بفكرة ازدياد الفلة نتيجة ازدياد السكان وامتداد الزمان ، كذلك فضل الصناعة على الزراعة ، وجعل مساق التطور من الرعى الى الزراعة ثم الى الدور الزراعى - الصناعى ، وأخيرا الى الدور الزراعى - الصناعى - الحجارى .

والسياسة تناولها الدكتور حامد ربيع ، استاذ السياسة المساعد بكلية العلوم السياسية والاقتصادية ، فبين خصائص فلسفة السياسة عنده ولخصها في ثلاث : أولا ان فلسفة السياسة عنده هي مجرد ثقافة اى تعبير فلسفى عن حقيقة حضارية ، وثانيا ان منهاج البحث عنده يستند الى استخدام فكرة النموذج بقصد الوصول الى تحديد العلاقات الارتباطية ، وثالثا ان الظاهرة السياسية هي ظاهرة تابعة تتحدد بالظروف الاجتماعية . وبين المحاضر ان كل محاولة لتقريب ابن خلدون من المذهب الاشتراكى او الفلسفة الوجودية هي محاولة فاسدة . واخذ على ابن خلدون انه لم يتم بواجبه كمفكر سياسى فلم يعمل على تقديم حلول للمشاكل السياسية التى عاها المجتمع الاسلامى في عصره ، ولم يبحث عن الوحدة السياسية للجماعة الاسلامية ، وكانت في عصره في دور الاضمحلال والتفكك واحوج ما تكون الى الوحدة .

واين خلدون اما كان مؤرخا الى جانب كونه عالم اجتماع في المقام الاول . لكن لم يترك ناحية التاريخ في ابن خلدون غير الاستاذ برتولد اشبولر Berthold Spuler ، استاذ بجامعة هامبورج ، ألمانيا ، الذى بيّن ما قدمه ابن خلدون للتاريخ كعلم من منهج نقدي يحصى المصادر ، ويعنى بإبراز دور العوامل الاجتماعية والاقتصادية في تطور الأحداث التاريخية والسياسية ، ويهتم بالبيئة الجغرافية وتأثيرها على السكان ونموسو الدول وأحوالها التاريخية .

وناحية التربية في مقدمة ابن خلدون تناولتها السيدة فتحية سليمان ، عميدة كلية البنات بجامعة عين شمس . وقد سبق لها ان عالجت هذا الموضوع مرارا لهذا توسعت في بحثها فاشارت أولا الى أسباب طلب العلم في نظر ابن خلدون : اعطاء الفرصة للفكر كى ينشئ ، الامام بنواحي المعسرفة ، ثم كسب الرزق . اما طريقة التعليم عنده فتبدأ بالسير بالتمتع من البسيط الى الأكثر تركيبا ، ويستمر دون تقطع بفترات بعيدة ، وتجنب محاولة تعليم أكثر من كتاب واحد او علم واحد في نفس الوقت . واليهد بالتكلم عن الاستظهار المستمر لمتون الفنون لكنه لم يعن بمسألة اعداد المعلم ، ولم يدخل في تفاصيل دقيقة ، بل عرض الخطوط العريضة لمذهبه في التربية .

وموقف ابن خلدون من الدين والقضايا الدينية تناولها الدكتور عمر فروخ الأستاذ بكلية المقاصد ببيروت . فبين دلالة انتشار ابن خلدون من القواصل الإيمانية في « المقدمة » وأرجع ذلك إلى أسباب بلاغية ، ثم انتقل إلى آراء ابن خلدون في أهميات المسائل الدينية : صلة الله بالعالم الطبيعي ، صلة الله بالعالم الإنساني ، ولا يهتم ابن خلدون بالصلة الأولى ، وإنما يهتم بالثانية اهتماما يظهر في كل مكان من « المقدمة » ، تاريخ الأديان السابقة على الإسلام ، الدين عامة ، النبوة ، القرآن الكريم ، الحديث ، الخلافة . وخلاصة رأى المحاضر في موقف ابن خلدون من هذه المسألة ومن المذاهب الإسلامية أن « ابن خلدون معتزلي خالص يذهب مذهب العقل في جميع الأمور عند البحث والمناقشة والتعليل وتقعيد القواعد . أما في حياته العملية فانه اشعري يرى أن السلوك الإنساني مبني على وازع اجتماعي لا على مطالب نظرية ، ولذلك نراه يأخذ بما فرضه الشرع ، لأن الشرع هو الذي هيا لنا هذا الصالح الاجتماعي وهذا العالم الطبيعي . . أن أمور الدين . . تخرج كلها عن نطاق العقل وعن اختيار الأفراد والأمم أحيانا » .

أما الجانب الفلسفي عند ابن خلدون فمما تناولها الدكتور إبراهيم مذكور والدكتور أبو العلا عفيفي والدكتور زكي نجيب محمود ، وكانت هذه السطور فعرض الدكتور إبراهيم مذكور في بحث خاص بعنوان « ابن خلدون والفلسفة » لبيان تأثر ابن خلدون بالدراسات الفلسفية على اختلافها ، وبين أنه لا بد قرأ للفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد لأن ذكره لثقلاتهم ، وخصوصا كتاب « الشفاء » لابن سينا يدل على أنه عرف كتبهم أو بعضها معرفة جيدة . بيد أنه في موقفه من الفلسفة تأثر خصوصا بالعرزالي ، وهذا يفسر موقفه في الفصل الذي عقده في المقدمة عن أبطال الفلسفة وفساد متعلقيها ، وكأنه اذن إنما يأخذ على الفلاسفة ما أخذه العرزالى عليهم من القول بقدوم العالم وانتكار علم الصانع بالجزئيات وما إلى هذا مما كفر به العرزالى الفلاسفة . أما في علم الكلام فقد كان ابن خلدون اشعريا .

وعنى الدكتور أبو العلا عفيفي بتفسير موقف ابن خلدون من الفلسفة ، وأنهى من هذا إلى القول بأن ابن خلدون ينكر على الفلاسفة البحث فيما يصعد الطبيعة لأنه بحث فيما وراء طور العقل ، فلا سبيل إلى إدراكه بالعقل . وإنما موضوعات ما بعد الطبيعة

من قبيل الوجدانيات ، وهي لهذا تدخل في علوم الكشف لا في العلوم العقلية . واذن فإن خلدون لم ينكر إمكان وصول الإنسان إلى العلم بما بعد الطبيعة ، بل أنكر على العقل وحده أن يكون ذلك في وسعه ، بينما قرر أن الصواب يستطيع كشف أمور ما بعد الطبيعة بالوجدان . ولهذا يرى الأستاذ المحاضر أنه ليس ثم تناقض في موقف ابن خلدون من الفلسفة .

وهذا التناقض عينه هو الذي سعى إلى إبرازه الدكتور زكي نجيب محمود في محاضراته عن « موقف ابن خلدون من الفلسفة » . إذ كيف يحق لابن خلدون أن يدعو إلى البحث العملي الوضعي ، وهو إنما يقوم على العقل ، وفي نفس الوقت يحمل على الفلسفة ويريد أن يبطلها وإن ثبتت فساد متعلقيها ؟ « لأننا لو أبطلنا الفلسفة على أساس أنها تجرد من المحسوسات معقولات ، ثم تزعم أن هذه المعقولات مطابقة للمحسوسات ، مع ما بين الجانبين من فارق كبير . . لو أبطلنا الفلسفة على هذا الأساس ، فقد أبطلنا بالثاني العلوم الطبيعية كلها ، بما فيها علم الاجتماع الذي أراد ابن خلدون أن يقيم بنياده . . وغضلا عن ذلك فإن ابن خلدون وإن قال بالفيبات فإنه لم يثبت على موقف واحد أزمها » .

أما إذا فقد تناولت الصلة بين « ابن خلدون وأرسطو » ، فذكرت أن ابن خلدون تعرض لأرسطو في الجزء الثاني من « العبر » ونقل عن كتاب منسوب إلى أرسطو هو « السياسة في تدبير الرياسة » - الذي نشرناه لأول مرة سنة ١٩٥٤ ضمن كتابنا : « الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام » فقررت وجلا في أربعة مواضع . ولكنه إدراك أن الكتاب منقول وليس صحيح النسبة إلى أرسطو لأن ما فيه من سحر وطمسعات لا يمكن أن ينسب إلى أرسطو . وكان ابن خلدون على صواب في هذا لكن القريب أن ابن خلدون لا يشير إلى كتاب أرسطو الصحيح في السياسة ، وهو كتاب « السياسة أو تدبير المدن » . فهل هو لم يعرفه ؟ هذا هو موضوع البحث الذي أقيته وبيت فيه أولا : أن تمت وجوه شبه قوية عديدة وفي مواضع رئيسية بين ما ذكره أرسطو في كتاب « السياسة » أو « تدبير المدن » وبين ما أورده ابن خلدون في « المقدمة » في المسائل المتناظرة بين كلا الكتائين . وبقي على أن أثبت أنه أطلع عليه فعلا . وهذا قد

يقصد البدو والحضر معا في الفصول المشهورة من « المقدمة » التي تحدث فيها عن العرب .

ومما يتصل بهذا أيضا محاضرة الدكتور علي الوردي الأستاذ بكلية الآداب بجامعة بغداد عن آراء ابن خلدون وارتباطها بالأحوال الحاضرة ، وقد حاول فيها أن يبين مدلول آراء ابن خلدون بالنسبة إلى المجتمع العربي الراهن .

وتعرض الأب جورج جونغ ثنواي لدراسة ابن خلدون وترجمة مؤلفاته إلى اللغات الأوروبية ، وعرض ثبنا بترجمات المعاني الرئيسية في مقدمة ابن خلدون عند دى سلان ( إلى الفرنسية ) وروزنتال ( إلى الإنجليزية ) وما عسى أن يقترحه إذا رأى محلا لعدم الرضا عن ترجمة كليهما ، بيد أنه اقتصر في ذلك على عناوين الفصول الداخلة في فصل العلوم العقلية والعقلية من المقدمة ، دون المعاني الصعبة الأساسية في مصطلحات ابن خلدون ، وهذه هي فعلا مصدر الصعوبة في ترجمته .

وينسب إلى هذا أيضا كلمة قصيرة للسيد م . أوفكا يسفارة اليابان بالقاهرة الذي تحدث عن دراسة ابن خلدون في اليابان ، وأشار إلى أنه يقوم هو وزميله الدكتور سايتو بترجمة « المقدمة » إلى اللغة اليابانية .

ومن الكلمات الحماسية التي هزت مشاعر أعضاء المهرجان والحاضرين كلمة السيد توفيق المدني ، مندوب حكومة الجزائر المؤقتة لدى جامعة الدول العربية ، التي تحدثت عن حياة ابن خلدون في الجزائر ، حياته الحافلة العميقة الغصبة سياسيا وعقليا ، ففي قلعة ابن سلامة في قلب الجزائر ألف ابن خلدون مؤلفه الرائع « المقدمة » ، ومن الأحداث السياسية في الجزائر - وقد شارك في الكثير منها - استمد التجارب والعبر والمشاهدات التي استند إليها في وضع علم الاجتماع وفلسفة الدولة .

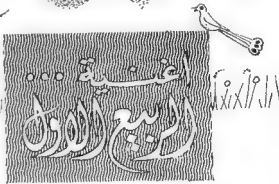
وكم كان رائعا أن يعد لنا السيد المحاضر بمهرجان فخم تقيمه الجزائر لما أن نال حريتها واستقلالها ، لابن خلدون ، وكلنا رجاء في أن يتحقق ذلك قريبا . وتوجت أعمال المؤتمر بمحاضرة عامة القاعبا الدكتور إبراهيم مذكور استعرض فيها في صورة صافية مركز حياة ابن خلدون ومؤلفاته والقسمات العلمية في فكره .

وانتهى المهرجان بتوصيات في تنفيذها خير تكريم واحياء لفكر هذا الفيلسوف الاجتماعي والمؤرخ العظيم عبد الرحمن بن خلدون .

أثبتناه على أساس أن ابن رشد لخص كتاب « السياسة » لأرسطوطاليس ، بدليل أن لدينا في الترجمات اللاتينية مؤلفات ابن رشد ترجمة لاتينية لتلخيص ابن رشد لكتاب « السياسة » لأرسطوطاليس . ونحن نعلم من ناحية أخرى - كما ذكر ابن الخطيب في « الأحاطة في أخبار غرناطة » - أن ابن خلدون لخص كثيرا من كتب ابن رشد ، كيف لا يكون ابن خلدون قد قرأ تلخيص « السياسة » وهو الرجل المعنى بأمور السياسة ؟ اقرأ ويلخص تلخيصات ابن رشد في المنطق وما بعد الطبيعة والطبيعيات ، ولا اقرأ تلخيصه لسياسة أرسطو ؟ لا شك إذن في أنه قرأ تلخيص ابن رشد لكتاب « السياسة » لأرسطوطاليس ، وهذا يفسر التشابه القوي بين مواضع عديدة من « سياسة » أرسطو و « مقدمة » ابن خلدون . أما لماذا لم يذكر ابن خلدون كتاب « السياسة » لأرسطوطاليس الحقيقي لا المنحول ، فأمره في المسلك الذي كثيرا ما يسلكه ابن خلدون ، وهو إغفال ذكر المؤلفين الذين أخذ عنهم أخذًا قويا متصلا .

وهذا المسلك قد بينه الدكتور عبد العزيز الأهواني فيما يتصل « بفصل الأجزاء والورشات في الأندلس » إذ بين في محاضرته « بين خلدون والأدب الشعبي » - وكانت آخر محاضرات المهرجان - أن هذا الفصل إنما أخذه ابن خلدون بحروفه تقريبا من كتاب « المختطف لابن سعيد المغربي » ، فنقل كلامه في نشأة الموشحيات في الأندلس كما هو ، دون أن يشير أبدا إلى المختطف ومؤلفه ابن سعيد . وإلى جانب ذلك بين الدكتور عبد العزيز الأهواني أن ابن خلدون من أول الذين اهتموا وقبروا الأدب المكتوب باللغة العامية وقدر أن فيه جمالا قائما برأيه يجب أن يطلب لذاته .

ومن المسائل الشائكة في آراء ابن خلدون موقفه من العرب ، وهو موقف معروف يتسم بالتحامل الشديد . لهذا قدم الدكتور عبد العزيز الدوي - عميد كلية الآداب ببغداد سابقا والأستاذ حاليا بدار المعلمين - تقول أنه قدم بحثا جيدا استقصى فيه المواضع التي ورد فيها لفظ العرب في « المقدمة » وفي باقي كتاب « العبر » لابن خلدون ، واستخلص منها ما يقصده ابن خلدون بالعرب : أحيانا بمعنى البدو ، وأحيانا أخرى بمعنى العنصر العربي عامة من بدو وحضر في مقابل الأعاجم حينما والبربر حينما آخر . ويميل المحاضر إلى القول بأن ابن خلدون



## للشاعر: كمال نشأت

هَيْثُ الْقِيْثَارَ وَالْكَأْسَ الْروِيَه - لَمْ تَزَلْ فِي الْقَلْبِ يَا أُنْسَى حَنِينُ  
 لَمْ تَزَلْ فِيهِ تـ... رَانِيْمٌ حَبِيْبَه - تُفْصَحُ الْأَشْوَاقُ عَنْهَا فَتُبِينُ  
 لَمْ تَزَلْ فِي اللَّيْلِ لِلْعَانِي بَقِيَّه - أَنَا فِي الظُّلُمَاءِ تُحْيِيْنِي الشُّجُونُ  
 رَدَّدِي لِحَنًا سَرَى فِي ( الْأَعْظَمِيَّة ) تُسْعِدِي رَوْحاً يُغْنِيهِ الْأَنْبِيْنُ

رَدَّدِي شَجْوِي وَأَلْحَانِ الْعِرَاقِ

وَدَعِي بَيْنَ وَجْهِ دِي وَاشْتِيَاقِ

هَيْثُ الْقِيْثَارَ وَالْكَأْسَ الْمَذْهَبُ - وَاصْدَحِي تَنْزُو عَلَى الْأَفْقِ النُّجُومُ  
 وَيَغْنَى الشَّوْقُ فِي قَلْبِ تَرْهَبُ - نَاسِكًا يَفْتَاتُ مِنْ سَوْدِ الْهُمُومِ  
 يَا هَنَائِي بِرَوَى السَّرِّ الْمَحْجَبُ - حِينَمَا تَبْعُدُ عَنْ أَفْقِ الْغُيُومِ  
 وَالَّذِي جَمَعَ قَلْبَيْنَا وَأَذْهَبُ - شَقَوِي الْهَوْجَاءَ بِالْحَبِّ الرُّوْمِ

رَدَّدِي شَجْوِي وَأَلْحَانِ الْعِرَاقِ

وَاصْعِدِي لَيْلِي وَأَيَّامِي الْبَوَاقِ

أَنْتِ يَا أَخْتِ فُرَادَى وَشُعُورِي - نَفْحَةُ الرَّبِّ الَّذِي أَزْهَرَ جَدْبِي  
 فَيْكَ مِنْ بَغْدَادِ أَحْسَلَامُ الْعَصُورِ - وَرَوَى النَّهْرِ الَّذِي يَعْبِدُ قَلْبِي



# الغانية في مسرحية "سلطان الحائر"

يقام : فؤاد دؤار

ان المحكوم عليه تمس قلق لا يدري متى سينفذ فيه الاعدام ، والجلاد لا هم له الا التعاس والراحة استعدادا للقيام بعمله .. ويدور بينهما حوار طريف ظاهره فكاهة وهزل ، وباطنه سخرية مريرة من صفاقة ذلك الجلاد الذي يعتبر قيامه بعمله البغيض تفضلا منه على المحكوم عليه يستحق من اجله الشكر ، وينبغي ان يعبر عن شكره بتهنية الجسو النفسى المناسب ، فيدعه يغفو في هدوء ولا يكثر صفوه بالاسئلة ، فاذا صحا دعاه الى الشراب ، واذا انتهى من الشراب الخ عليه وتوسسل كي يقنى ، فاذا استجاب الجلاد بعد تدلل طويل وغنى بصوته الفحيح ، فعلى المحكوم عليه ان يسدى استحسانه الشديد وطربه الزائد .. كل ذلك يطلبه الجلاد من المحكوم عليه بالاعدام لكي ترتفع معنوياته ويؤدي عمله باثبات .. ولا يملك هذا الاخير الا ان يتغذ ما يطلبه من في ظني شديد ، وان اجبرته طبيعسة الوقت على التظاهر بعكس ذلك ..

قد يبدو هذا المشهد لأول وهلة منفصلا عن بناء المسرحية وموضوعها الرئيسى ، ولكن شيئا من التأمل فيه وفي مدلولاته النفسية يؤكد تباطئه الوثيق بالموضوع الرئيسى ، فهو اشبه ما يكون بالمقدمة الموسيقية او المدخل الذى يهيىء النفوس لتقبل الموضوع الرئيسى بعد ذلك والاندماج فيه .. فهذا العنت الشديد الذى يتعرض له المحكوم عليه بالاعدام ، وهو الذى لا يملك من امر نفسه شيئا ، ولا يملك وسيلة للدفاع عن نفسه سوى منطقته الانسانى السليم .. ثم هذه الصفاقة الشديدة التى يعارسها الجلاد وهو يسيطر على الموقف كله ، وفي يده سيفه القاطع .. الا تصلح هذه المقابلة للتمهيد للصراع الرئيسى فى الفصل الاول - ولا أقول فى المسرحية كلها لأسباب سائير اليها فيما بعد - بين السيف والقانون .. بين المنطق السليم الذى لا يملك من امر نفسه شيئا ، وبين القوة التنفيذية بكل جيوشها وأسلحتها ، وأساليب فتكها ، ومنطقها الرائف الذى يعتمد على المبالطة ويستند الى القوة

ينظم مسرح توفيق الحكيم قسمين كبيرين واضحين يسهل التمييز بينهما .. الأول يضم مسرحيات واقعية تعالج مشكلات حياتنا بأسلوب مباشر لا رمز فيه ولا تجريد ، ومن هذا القسم مسرحياته الأولى القصيرة التى نشرها فى مجلدين مثل «رصاص فى القلب» ، «الزمار» ، «امام شبك التذاكر» ، ومسرحياته الاجتماعية العديدة التى نشرها فى كتابه الضخم «مسرح المجتمع» ، وآخر انتاجه فى هذا النوع مسرحية «الصفقة» التى قدمها المسرح القومى منذ اعوام قليلة .. والنوع الاخر فى مسرحيات الحكيم هو الذى اصطلح نقادنا على تسميته بالمسرح الذهبى ، وهو الذى عالج فيه افكارا ورموزا مجردة ، وادار الصراع فيه بين الافكار والقيم العامة ، وقد بسطناه عام ١٩٣٣ بمسرحيته المشهورة «اهل الكهف» ، وقدم فيها نهضة عربية «كشهرزاد» و«بيجماليون» و«شبهان الحكيم» ، وآخر انتاجه فى هذا المسرح هو مسرحية «السلطان الحائر» التى كتبها فى باريس عام ١٩٥٩ ، وقدمها مسرحنا القومى فى الشهر الماضى ..

ولمناز هذه المسرحية الأخيرة على بقية مسرحيات الحكيم الذهبية بأنها أكثر التصاقا بواقعنا رغم طبيعة المشكلة الفكرية التى تناقشها .. فهى تعالج موضوعا حيويا يمس حياتنا جميعا ، وقد استطاع المؤلف ان يتخذ خلال هذا العلاج موقفا إيجابيا واضحا تجاه المشكلة التى يعرضها ، ويبين جانبى الصراع الذى اداره فى المسرحية ..

ولنحاول ان نتعرف على مدى صدق ذلك من خلال الغرض التحليلى لمشاهد المسرحية ومواقفها .

\*\*\*

يدور المشهد الاول من مسرحية «السلطان الحائر» فى ..

«ساحة بالدينة» فى عصر سلاطين المالك .. والفجر يكاد يبرق وقد غيم السكون ، واقتم عمود شد اليه محكوم عليه بالاعدام ، وجلاده على مقربة منه يجاهد فى مقاومة التعاس ..»

وقد قارنت السيدة وداد سكاكيني بين هذا المشهد وبين مسرحية من فصل واحد للأستاذ فتحي رضوان ، في مقال لها نشر بالعدد ٤٩ من «الجملة» (ص ١١٥) وقالت :

« أما الأستاذ فتحي رضوان فقد سبق الأستاذ توفيق الحكيم الى مسرحية بفصل واحد عنوانها « الجلال والحكم عليه بالإعدام » (١) وبالشكل والفكرة والمعالجة الفنية التي ادار فيها الحكيم حوارا في مسرحيته الاخيرة التي ظهرت هذه الايام »

وقد راجعت مسرحية الأستاذ فتحي رضوان ، وهي من أجمل المسرحيات القصيرة التي أتحت لي قراءتها ، ولكني لم أجد أى صلة تربط بينها وبين « السلطان الحائر » اللهم الا وجود جلال ومحكوم عليه بالإعدام في كليهما ، فالوقف المسرحي مختلف تماما ، والوقف النفسي أشد اختلافا ، فالجلال عند فتحي رضوان هو القلق المضطرب النفس نتيجة لهدوء المحكوم عليه بالإعدام ورباطة جأشه ، وإيمانه العميق بسلامة موقفه وبقية أخرى كثيرة لا مجال للتفصيل فيها هنا ، حتى لينتهي الأمر بالجلال الى أن يشق نفسه ، وهو مضمون مختلف تماما عما قدمه توفيق الحكيم في مشهده .



على أن التمهيد النفسي ليس كل ما يربط هذا المشهد ببقية مسرحية « السلطان الحائر » ، فمثل جلال الحوار الذي يدور بين الجلال والمحكوم عليه بالإعدام نفهم أن الأخير قد صدر عليه الحكم دون محاكمة ، وأنه قد قدم للسلطان مظلمة لا يعرف مصيرها .. وحينما يأتي الخمار بالكأس للجلال نعلم منه أن المحكوم عليه بالإعدام نخاس كبير وليس سفاحا ولا سارقا ، ويعجب الخمار من وقوفه في مثل هذا الموقف .. فاذا حاول المحكوم عليه بالإعدام أن يقول له سبب الحكم عليه .. أسكتة الجلال بالقوة .. كل ما نفهمه أنه حكم عليه لتفوهه بعبارة ما .. أما ما هي هذه العبارة فذلك ما يخفيه عنا المؤلف في مهارة لكي يشترشنا ويدفعنا الى متابعة المسرحية في شغف واهتمام ، وذلك بلا شك إحدى علامات نجاح الكاتب المسرحي ، حقيقة توفيق الحكيم بمهارة واضحة في عدة مواقف أخرى من المسرحية .

ويتكرر الموقف نفسه مع الغاية التي تشفق على المحكوم عليه بالإعدام ..

الحكم عليه : ألا تعرفني أينما الجميلة ؟ ..  
الماتية : طالعك امرئك .. من اللحظة الاولى .. ساعة ان

(١) نشرت المسرحية المشار اليها في «الجملة» أيضا -  
العدد ٢٧ ص ١٠١

جاءوا بك الى هنا في مطلع الليل .. أبصرتك من نافذة ومرتك ، وأجرتني ان أراك في الليل .. لكن .. ما هي الجريمة التي ارتكبتها ؟ ..

الحكم عليه : لا شيء يذكر .. كل ما حدث هو أنني قلت ..  
الجلال : حذار ! .. حذار ! .. أطلق فمك ! ..

الحكم عليه : أغلقت فمي !

العنسة : لقد حاكموك طيما ؟ ..

الحكم عليه : لا ..

الفاتية : ماذا تقول ؟ .. ألم تهاكم ؟ ..

الحكم عليه : ولم أقدم الى محكمة .. لقد أرسلت مظلمة الى السلطان ، أسأله حتى في أن أمثل بين يدي قاضي القضاة

أفعل من حكم باللمسة والضمير ، وأزعم من تمسك بالشريعة ، وأخلص حام لقداسة القانون .. لكن .. ما هو ذا الفجر يتبرق ، والجلال قد تلقى الأمر بفرض رقبتي عند أذان

الفجر !

الماتية ( مظلمة الى السماء ) : الفجر ! .. انه الفجر يكاد يبرق .. انظر الى السماء ..

الجلال : ليست السماء يا سيدتي المزيرة هي التي ستقرر ساعه هذا المحكوم عليه .. ولكنها منبذة هذا المسجد ..

اتي في انتظار المؤذن

الماتية : المؤذن ! .. انه لا شك في الطريق .. اني اسهر حتى الصباح أحيانا ، فأراه في مثل هذه الساعة متجها الى المسجد ! ..

الحكم عليه : ان لقد حانت ساعتي ! ..

العنسة : لا .. ما دامت مظلمتك لم تفحص بعد ! ..

الحكم عليه : هذا اعداد لن ينتظر نتيجة المظلمة .. اليس كذلك يا الجلال ؟

الجلال : ان لا تظن سوى المؤذن .. تلك هي الاوامر ! ..

ومن المهم أن نلاحظ في هذا المشهد اهتمام الغاية

بأمر المحكوم عليه بالإعدام ، واستنكارها الشديد للحكم عليه دون محاكمة عادلة ، ثم نكتها الشديدة

وهي تؤكد له أنه لن يعدم ما دامت مظلمته لم تفحص بعد ، فسيقيدنا ذلك في محاولة تفهم القيمة الكبيرة

التي ترمز لها هذه الغاية في المسرحية .

ولقد استطاعت الغاية بالفعل أن تنقد رغبة

المحكوم عليه بالإعدام ، وإذا كانت لا تملك القوة

المادية التي تقاوم بها سيف الجلال ، فهي تملك العقل الذكي والحيلة التي تنفذ بها مآربها رغم إرادة

الجلال .. لقد دعت المؤذن الى شراب في دارها ، فتأخر بذلك عن الإذان ، وتأخر بالتالي تنفيذ حكم

الإعدام ..

ويصل الوزير ليعلن أن السلطان علم بمظلمة

المحكوم عليه بالإعدام ، وأمر بأن يحاكم أمام قاضي

القضاة ، وأنه في الطريق الآن ليحضر المحاكمة بنفسه .

وامام السلطان تتكشف لأول مرة وبالتدريج

حقيقة التهمة التي شوقتنا طويلا .. لقد قال

النخاس ان السلطان عبد رقيق ، وأنه هو الذي باعه

في صباح السلطان الراحل .. وهو امر عادي ومألوف بالنسبة لسلطين المالكين ، ولكنهم كانوا يعتقدون

عادة قبل جلوسهم على العرش .. أما النخاس فيزعم أن السلطان المملوك في المرحية لم يعتق ، لأن السلطان الراحل نسي أن يعتقه قبل وفاته .. فثلث صفة المبودية لاصفة به ، والمبعد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا ..

تلك هي التهمة التي أراد الوزير اعدام النخاس من أجلها ، ولكن السلطان لا يرى داعيا لذلك .. يكفي أن يعلم الناس أن ما قاله النخاس ليس أكثر من اكذوبة ، ويطلب إلى القاضي أن يطلق المنادين ليعلنوا التكذيب الرسمي في المدينة ، وينشروا على الناس نص الوثيقة المسجلة بعنته ، وهي لأشك محروطة في حراره .

ويغضب القاضي السلطان بأن هذه الوثيقة لا وجود لها .. ويعترف الوزير بصديق ما ردهه النخاس ، ويقر بخطئه ومسئوليته :

« .. كان من واجبي أن أتحقق أن امرئ عليه في معنى السلطان الراحل موضوع المتيق ، بما له من أهمية خاصة ، وإن أمد ما يقتضيه من إجراءات شرعية .. ولكن مقامك العالي يا مولاي وغفوك وهيبتك ومنزلتك المطبقة في النفوس - كل تلك الصفات في سموها جعلتنا نسو من حالة الفرق واليهودية بالنسبة اليك ، ومن حاجة من كان في مثل ازعاجك إلى مثل هذه الصجج والوثائق .. ما لظننا والله لهذا الأمر إلا فيما بعد .. عندما جلست يا مولاي على العرش .. متفادئ اتبع في الوقت بالكلية ، وعلمتني اليق وكدت أجن .. لو لم يكن في يدي من واصلت وملا التفسير باب هذا الموضوع ليأتى بأحد .. وماذا يعتق أو يثار .. »

أما وقد أثير الموضوع بالفعل .. فقد أراد الوزير أن يقتل من أثاره فيخلق فمه إلى الأبد ، ويقطع بذلك كل اللسنة ..

هذا هو تفكير ممثل السلطة التنفيذية ، لم يذكر أن السلطان يحتاج إلى حجج ووثائق قانونية إلا بعد أن تولي السلطة بالفعل ، بل بعد أن أثار هذا الموضوع واحد من المواطنين .. وأكثر من ذلك فهو يعتقد أنه « ليس من الضروري أن يحكم أن يحكم أن يحكم في يديه الوثائق والحجج » .. تكفيه السيوف والأجناد ، وليس أسهل من أن يعلن على الملأ - كذباً - أن السلطان الراحل قد أعتق السلطان الحالي قبل وفاته ، وأن الوثائق والحجج محروطة ومسجلة لدى قاضي القضاة ، والموت لمن يجزئ على تكذيب ذلك .

ولكن قاضي القضاة - ممثل القانون - يسمى هذا الاقتراح مؤامرة ضد القانون ويرفض الاشتراك فيها ، ويقول للسلطان :

« أنت في نظر الشرع والقانون لست سوى عبد وقيق .. والعبد الرقيق يعتبر - قانوناً وشرعاً - شيئاً من الأشياء ومنها من الأمعة .. وبما أن السلطان الراحل الملك لوتيشه لم يعتق قبل وفاته ، فأنت لم تول شيئاً من الأشياء ومنعاً

مملوكاً لآخر ، وعلى هذا فأنت فاقدة لأهمية العامة في المعاملات العامة التي يراولها بقية الناس الإحراق . »

أما الوزير فيقول :

« نص الآن لستنا في صدد رأى القانون ، ولكننا في صدد البحث عن الطريقة التي نتخبط بها من هذا القانون .. »

ويضيق قاضي القضاة إلى أبعد من ذلك ، فيقرر أن السلطان يوضعه الحالي « متاع عقيم لا يدر ربحاً ولا يأتي بلفة » وأنه بصفته خازناً لبيت المال كذلك يتحتم عليه بيعه « في المزاد العلني حتى لا تضار مصلحة بيت المال . »

ويغضب السلطان ويوشك أن يلجأ لسيفه لحل المشكلة :

« اسمع أيها القاضي ! .. قانونك هذا لم يأتى بالفعل ، في حين أن حركة صغيرة من سيبي كريمة بأن تطع مقدمة المشككة في الحال ! .. ٤٢٠٠ ملا مثلاً يوم سلك قليل من الدم في سبيل صلاح الحكم ! .. ١٥٠٠ سائل كل ما أراه ضرورياً لمصلحة أمن الدولة ، وسأبد فلا بدك .. وأنتي بك في السجن .. أيها الوزير .. أقبلي على القاضي ! »

ولكن الوزير يحاول تهدئة السلطان ، ويضيق في استجواب القاضي عليه يصل معه إلى حل مقبول ، والقاضي لا يرى حلاً إلا تطبيق القانون :

« وجهة نظري واضحة بسيطة ، اشرحها في كلمتين : لحل هذه المسألة أمامنا طريقتان : طريق السيف ، وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لي به ، وأما القانون فهو .. سمي لي وما أسقطه .. سمي به .. والقانون يقول : أن العبد الرقيق لا يباع ، هذه .. سولاً ، مالك وديته ، وفي حاشا هذه المولى مالك ! .. أثارهم أبو يعقوب وريت ، قالت ملكة العبد إلى بيت الملك : « كيف لا يملك عتقه بغير مقابل ، لا ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل ، فماذا لو متاع مملوك الدولة .. ولكن من العبد .. أكل التصرف بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحاً قانوناً إلا بمذود مطروح في العلن .. فأقبل الشرعي إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني ، ومن وسأ عليه المراد يعتقه بعد ذلك .. بهذا لا يضار ولا يمين بيت المال في ملكه ، ويظهر السلطان من طريق القانون باعتقه ونحرره .. »

وتبلغ ثورة السلطان مداها لهذا الرأي ، ويستل سيفه ليطيح برأس القاضي ، ولكن وزيره الداهية يمنعه في حشافة وبعد نظر وحجته في ذلك :

« .. لا تستعج من هذا الرجل شهيداً ، ما من متعسة أروع من هذه المتاعها مثل هذا التبع الهدم ! .. سوف نقال أنك حطمت القانون والتدريج فيه .. وسوف يصبح هو التبع الحي الحق والميثاق .. ورب شهيد مجيد له من التأثير والنقد في ضمير الشعوب ما ليس لملك جبار من الملوك ! .. »

وتنضم المناظرة بين السلطان والوزير في جانب القوة والسيف ، وبين القاضي ممثل القانون ، فالقاضي يرى أن من علامات المجد « أن يخضع سلطان للقانون كما يخضع له بقية الناس » ويضيف :

« .. أنا معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن غسل سرج وأر حابس .. ولكن السيف يطغى الحق لتلاقي ، ومن يدرى عدا من يكون - الأعداء ! .. فقد يرمس الإوداء من ترحم كنهه عليك ! .. أما القانون فهو يعنى حقوقك من كل عدوان ، لأنه لا يتصرف بالأقوى .. أنه يتصرف بالأحق ! .. »



والآن ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يرمسك ولكنه يرمسك ، وبين القانون الذي يتحدك ولكنه يحبك . . .

ويتردد السلطان قليلا في الاختيار ، ويرفض الوزير أن يعاونه خوفا من تبعات هذا الاختيار ونتائج ، ولا يبقى أمام السلطان إلا أن يختار نفسه ليتحمل بعد ذلك تبعات اختياره ، وهو يحس بخطورة هذا الاختيار ورهبة الموقف الذي يمر به :  
« نعم ، ذلك سامع الحمة . . . السامة الحنية لكل حاكم . . . سامة يصدر الغرار الأخير ، الغرار الذي يمر بحري الأمور . . . سامة يطق بذلك اللغز الصغير ، الذي ييب في الاختيار الحاسم . . . الاختيار الذي يقرر المصير . . . »

ثم ما يلبث أن يصيح في عزم :  
« القانون . . . اخترت القانون . . . »

ويسدل الستار عن الفصل الأول من المسرحية .  
ولقد عثيت أن أطيل بعض الشيء في تلخيص هذا الفصل لأنه أهم فصول المسرحية ، وأخطرها من حيث المضمون والمناقشات الفكرية الممتازة التي يحتويها . . . ولست في حاجة - بعد هذا التلخيص الوافي - إلى أن أشير إلى طبيعة الصراع الذي دار في هذا الفصل ، بما فيه المشهد التهديدى بين الجلاذ والمحكوم عليه بالإعدام ، فهو صراع بين السيف والقانون . . . بين المنطق الإنسانى والإسلام وبين منطق القوة والبطش وحيل السياسة والحيلولة . . . ولما أن هذا الصراع الهام كان الصراع الوثيقى والوحيد فأ المسرحية ، كما ذهب كثير من النقاد ، لما كان للفصلين التاليين أهمية ضرورية ، فقد مر هذا الصراع بمرحلة العرض وبلغ قمة تازمه في هذا الفصل الأول ، ثم انحل أيضا حين اختار السلطان جانب القانون . . . وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية فعلا عند هذا الحد لو أن موضوعها هو الصراع بين السيف والقانون فحسب ، وقد رأينا بالفعل كيف انتهى هذا الصراع بانتصار القانون الذى يقف المؤلف في جانبه كما يقف كل مفكر حر أمين لرسالته . . .

ولكن ما لهذا القرض البسيط - على جلالة - كتب توفيق الحكيم مسرحيته . . . فالمشكلة أعمق من ذلك بكثير . . . ولا يكفى أن يختار السلطان جانب القانون ويعلم عن هذا الاختيار لتنتهى المشكلة ، فالقانون كان دائما هو الملية التى يمتطيها كل الحكام ، الصالحين منهم والمستبدين . . . كلهم يحاولون أن بالصدق أو بالكذب ، اكساب تصرفاتهم الصبغة القانونية التى يقلها الناس جميعا . . . وهم يلفون سيوفهم عادة في أثواب ناعمة من القانون تخفى حذنها وقسوتها عن أعين الناس . . . ويجدون دائما

من رجال القانون من يساعدهم على ذلك وينحرف بالقانون من أجل تحقيق أغراضهم ، ويفسره تفسيراً زائفا ليحقق شهواتهم ويكسبها السبوب القانونى المقبول .

فالمسألة بالنسبة للحاكم لا تقتصر على اختياره جانب القانون ، فما من حاكم ، مهما اشتد بطشه واستبداده ، أعلى أنه يف في جانب السيف والقوة . . . وحتى الذين يختارون جانب القانون يجدون تبعات اختيارهم شاقة عسيرة ، تحتاج إلى «شجاعة أكبر من شجاعة السيف» على حد تعبير الوزير في الفصل الثالث من المسرحية . . . فسيتمرض مثل هذا الحاكم المخلص لمفريات كثيرة ، وسيزين له الكثيرون اللجوء إلى السيف في كثير من المواقف ، وقد يكون منهم من اقتنعه من قبل باختيار جانب القانون في بادئ الأمر . . . وهذا ما يعرضه توفيق الحكيم في الفصلين التاليين من مسرحيته . . .

\*\*\*

ففى الفصل الثانى نشهد خضوع السلطان لحكم القانون ، فيعرض للبيع في مزاد علنى ، ليشتريه من أفراد الشعب من يشاء . . . ولقد توقفت كثيرا عند هذا المشهد في المسرحية ، وخيل إلى أن الكاتب لم يصطنع فنية بين السلطان وعدم عتقه، إلا ليصل بنا إلى هذا المشهد حيث يعرض السلطان على الشعب في السوق ليقتنيه ويشتريه ، ثم يعتقه بعد ذلك وبهبة الصمة الشرعية . . . ليست هذه العملية رمزا لعملية الانتخابات أو الاقتراع العام التى يختار الشعب حكماءه عن طريقها بمحض حريته واختياره ، وبهيم بذلك صفته الشرعية في حكمه والتصرف في شؤنه . . . وإذا لم يسفر هذا الصراع الفكرى العميق الذى دار في الفصل الأول بين الحق والقوة أو السيف والقانون ، عن مثل هذا الموقف الهام في شئون الحكم . . . أفلا تصبح المسرحية مجرد حكاية بسيطة كحكايات ألف ليلة وليلة ، ويصبح هذا الحوار العميق دخيلا عليها لا مكان له في مثل هذه الحكاية التى تدور حول سلطان مملوك نسي السلطان السابق أن يعتقه ؟

ولو صح هذا الافتراض ، لتحتم علينا أن نبحث كذلك عن افتراض آخر يفسر المعنى الذى تمثله الغاية في المسرحية . . . فلقد راناهما من قبيل تنصيف للمحكوم عليه بالإعدام ، وتنقذه من مصيره . . . ولولا ذلك لأعدم ، ولما أثرت المشكلة الكبيرة في المسرحية ، وهى عدم شرعية الحاكم . . . وهما نحن

نراها في الفصل الثاني تشتري السلطان وتدفع فيه أكبر مبلغ من المال ، وتعيّنه بذلك صفته الشرعية .

تري لماذا اختارها المؤلف بالذات لهذه المهمة البائنة الخطر ، رغم سوء سمعتها المشهورة في الحى ؟ .

لم نحاول ان نجيب على هذا السؤال من خلال نص المسرحية . .

ان الوزير يستنكر شراءه للسلطان فتكون اجابته ا

« ولم لا ؟ . . الست مواطنة ومي تقود ؟ . فلم لا يكون لي عين الحق الذي لا تخبرين ؟ . »

واذا رفض القاضي قبول ما لها لانها . .

« امراء سيئة السمعة ودينة السرة » ولعل هذا المثل قد جاء من طريق الخطبة تكيف يمكن قبوله فيما يدفع لبيت المال والدولة . . .

اجابته الغانية :

« ان مالي هذا قد قيل بالفعل فيما يدفع من شراب ومكوس ، فهل الفرايب والمكوس ليست مما يدفع لبيت المال والدولة ؟ . . اذا كان هذا رأيك ايها القاضي فاني ان ادفع بمد اليوم سربة واحدة للدولة . . »

انها اذن مواطنة عادية مسؤولة رغم سوء سيرتها لها كل ما لبقية الشعب من حقوق ، وهي بعد ان يتم لها شراء السلطان ترفض عتقه بمثل حق سليم فتنق :

« . . ايها القاضي انت تجعل الحق شرطا للاستقلال . انك انك لكي يكون املاكك التي هي البيع صحيحا يجب ان لا تشترط ان يتخلى من هذا الشيء . . بغيره اخرى لكي تمتلك شيئا يجب ان تتخلى عنه . او اذا شئت . . لكي تملك يجب ان تملك . . هذا هو شرطك لكي اشترى يجب ان املك . . لكي املك يجب ان املك . . انري هذا معقولا ؟ . . »

وهو غير معقول بالطبع ، والميب هنا ليس عيب القانون ، كما قد يبدو للوهلة الاولى ، ولكنه عيب رجل القانون الذي تلاعب بنصومه ليخدم السلطان . . وقد رفض السلطان ان ينساق وراء هذا التلاعب ومضى قدما في طريق القانون يتحمل كل تبعات اختياره . . فيبطل شرط العتق الذي فرضه القاضي ويسلم بانه اصبح مملوكا للغانية ، ويضع الوزير من العودى الى استخدام السيف لاجبارها على عتقه . . بل يترك لها حرية الاختيار كاملة بين ان تتخلى عنه ، او يتخلى هو عن العرش ويدور بينهما هذا الحوار :

الغانية : الى كل هذه الاهمية . . وكل هذا الحظر ؟

السلطان : في هذه اللحظة . . نعم . .

الغانية : هذا مدعش . .

السلطان : حقا . .

الغانية : اما ان املك في يدي رمان الامر الا ؟ . .

السلطان : نعم . .

الغانية : بعيشتي ابني السلطان . .

السلطان : نعم . .  
الغانية : وبكلمة مي يتم عزل السلطان ؟

السلطان : نعم . .

الغانية : ان هذا حقا لمعش . .

السلطان : بدون شك . .

الغانية : ومن الذي اعطاني كل هذه السلطة ؟ . . المال ؟ . .

السلطان : القانون . .

الغانية : لعط من في يستطيع ان يفر مصرك ، ويوجبه حياك . اما الى المرق والمعودية ، واما الى الحرية والسيادة . .

من تكون تلك الغانية الغانية التي تملك كل هذا النفوذ ؟ . .

في رأي انها رمز لسواد الشعب الذي يملك اغلبية الاصوات ، فهو وحده الذي يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعزله ، وهذه الغالبية تتكون من الطبقات الدنيا في المجتمع التي نسيء عادة الظن بها وبمستواها الفكري والخلقي ، وان كانت في حقيقة الامر شريفة سليمة الفطرة تتذوق الفن ، وتعرف باحساسها الخطأ من الصواب ويؤكد هذا الافتراض اننا نكتشف - في الفصل الثالث - ان هذه الصفات نفسها هي الصفات الحقيقية للغانية سيئة السمعة . . فهي امرأة شريفة ، كانت جارية ، لتاجر ثري ، امنتها وتزوجها قبل وفاته . . فهي حرة اذن ، ولولا ذلك لمسا استطاعت ان تهلب غيرها الحرية . . وهي ايضا من هواة الفسق . . ولا تابه برأي الناس فيها ولا تحاول تصحيحه ، فعندما يجتاز الانسان - على حد تعبيرها - أقصى حدود السوء فانه يصبح حرا . . وهي في حاجة الى حريتها لتفعل ما يحلو لها من صحبة الرجال من اجل ارواحهم ، لا من اجل اجسادهم كما يظن السلطان وبقية الناس . .

\*\*\*

ولقد راينا كيف حاول الوزير - ممثل السلطة التنفيذية - ان يبطش بالغانية حينما رفضت عتق السلطان ، وقد حاول ذلك مرة اخرى حينما صعد السلطان الى منزل الغانية ، وخشى الوزير الا تبر الغانية بوعدها ، فاقنع الجلاد انها تستحق الاعدام لكذبها وخداعها ، ثم عاد واستدرك :

الوزير : لا . . هذا لا يكفي تلك جريئة قد لا تستحق الاعدام وهذه المرأة كريمة ان تجد من الميارات الرنانة في القانون والمطق ما تبرر له قتلها . . لا . . يجب ان تكون هناك جريئة منظمة خطيرة ، لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها . . جريئة تجلب السخط العام من الشعب كله . . فمثلا يمكن ان نقول انها . . جاسوسة . .

الجلاد : جاسوسة ؟ . .

الوزير : نعم . . تعمل لحساب المقل . . فستدع سينهض الشعب باجتماعه ليطالب براسها . .

الجلاد : نعم ، جزاء وفاتنا ؟ . .

الوزير : اليس هذا رأيك ؟

الجلاد : وسولفج سوني : الموت للخائنة ..  
الوزير : سولك وحده لن يكتفى .. يجب ان تكون هناك  
اصوات أخرى غير صوتك ترتفع بهذا الهدف ..  
الجلاد : ستكون هناك اصوات أخرى ..  
الوزير : انصرف اصحابها ..  
الجلاد : ليس من الصعب ايجادهم ..  
الوزير : سم .. يجب اعداد الشهود ..

وهكذا يتضح فساد السلطة التنفيذية وانحرافها،  
واستعدادها للتكيد بكل من يعارضها والصاق التهم  
الزائفة به ، وتدمير المؤامرات لاكساب تصرفاتها  
الصيغة القانونية التي تخدع الجماهير وتسكنها ..  
وعلى السلطان ان يقاوم مثل هذا الانحراف اذا كان  
صادقا حقا في اختياره لجانب القانون ..

بقى انحراف اخطر وهو انحراف السلطة  
التشريعية .. وقد رأينا من قبل كيف انحرف  
القاضي حينما جعل العتق شرطا للبيع ، وسنراه في  
العصل الثالث بحيث بالقانون مرة أخرى ليخدم  
السلطان وينتزع من بيت الفانية ، فيأمر المؤذن بان  
يؤذن لصلاة الفجر قبل موعدها بساعات « خدمة  
للدولة » - على حد تعبيره - حتى اذا سمعته  
الفانية اضطرت الى تنفيذ قسمها واطلاق سراح  
السلطان .

ويؤذن المؤذن لصلاة الفجر في منتصف الليل في  
حماية حراس الحراس الذين يمنعون الجماهير من  
البطش به ويتردونه من الساحات ويخرج السلطان  
والفانية ، ويحاول القاضي ان يجبر الفانية على توقيع  
حجة العتق مستكبا بمنطوق قسمها بان توقع « عند  
سماع صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر » .

وهكذا يتحول القانون الى تلاعب لفظي مخجل ،  
وحيل ذكية بهلوانية .

وهكذا يمكن ان ينحرف رجل القانون ايضا ،  
ويجعل القانون مطية لخدمة السلطان وتنفيذ مآربه  
ويقول :

« اني ما عدت امير نفسي هزمت ... فلم يرزل في جبتي -  
او على الاصع في جيبه القانون - كثير من الحبل » .

ولكن السلطان يرفض مثل هذا التحايل ، فهو  
قد اختار جانب القانون ومن واجبه ان يمشي في  
الطريق الذي اختاره الى نهايته ، ويتحمل كل تبعات  
اختياره ، ويحمي القانون من كل محاولة للعبث به ،  
حتى ولو كان العايب هو رجل القانون نفسه ..  
ويقول السلطان للقاضي :

« ... اهدا هو القانون في رايك .. اجتهد وبراعة في التحايل  
وانتلاب .. قد يكون من حق هذه المرأة ان تتحارب .. ولا نوم  
عليها اذا هي فلتت .. وقد تكون موضع تسامح لذلكها وبراعتها  
.. اما قاضي القضاة ، ممثل العدالة ، وحامي حمى القايير ،  
وحادم الشرع الامين ، فان من الزم واجباته ان يحفظ للقانون

مقامه وطهره وحلاله ، مهما يكن الثمن ... وانت نفسك  
الذي ارأتني في البداية فصيصة القانون وما ينبغي له من احترام  
وقال لي انه هو السيد المطاع ، واس على اننا ان احسن امامه ..  
وقد احتجبت بكل خضوع حتى النهاية . لكن ، هل كان ينبغي لي  
على بال ان اراد انني في آخر الامر تنظر الى القانون هذه النظرة  
وتجرده من رداء قدسيته ، فلذا هو بين يديك لا اكثر من حيل  
وجمل والفاظ والاباط .. »

ان نصوص القانون لا يمكن ان تكفي وحدها  
لاستقامة الحكم ، بل لابد من الالتزام الشريف  
الصارم ازادها .. وزجر كل من يحاول التلاعب  
بها حتى ولو كان رجل القانون نفسه .. وهذا ما  
صنعه السلطان الوامي ، يفرض القاضي في لعبة  
القاضي ، وحاول ان يعود مع الفانية الى منزلها ،  
ولكنها ترفض قائلة :

« لا .. ان قاضي قضاك اراد ان يثقل .. واني لا احب ان  
اكون اقل منه اخلاصا لك .. انت الان حر يا مولاي .. »

ولا يسع القاضي الا ان يعترف بطيبة الفانية لأول  
مرة ، ويضيف السلطان :

« بل انا لم غلبت النساء ... وعلى اهل المدينة ان  
يحترموها ... هذا امر ايها الوزير ... »

وهكذا تنتهي الأزمة ، وتحل عقدة الموقف المتأزم  
عن طريق احترام القانون احتراما كاملا ، و « دون  
ان تسفك قطرة دم .. وهذا هو الهم » .. ويهدي  
السلطان الى الفانية جوهرة الثمينة اعترافا بفضلها  
والثباتة تجزيا ، ويقول :

« ان اناي ايتا انا كنت مبدك لينة .. »

فتجيبه الفانية ودموعها في عينها :

« في سبيل المبدأ والقانون يا مولاي »

ويسدل الستار وموكب السلطان يتحرك خارجا  
وتنتهي المسرحية بعد ان ياحت بمضمونها النهائي  
وهو ضرورة التوازن بين القوى المختلفة في الدولة  
بين الشعب ممثلا في الفانية ، والسلطة التنفيذية  
ممثلة في السلطان والوزير ، والقانون والسلطة  
التشريعية ممثلة في قاضي القضاة .. على ان يقوم  
هذا التوازن على اساس احترام الشعب - ممثلا  
في الفانية ، والالتزام نحوه ، والاعتراف بسلطانه  
.. بحيث اذا انحرفت قوة من هذه القوى الثلاث ،  
قامت الأخرى بتقويمها ورداها الى العادة .. ولن  
يتحقق شيء من هذا اذا لم يحترم الجميع القانون  
ويلتزموا امامه التزاما اخلاقيا صادقا ..

وقد استطاع المؤلف ان يصوغ كل هذه الأفكار في  
قالب مسرحي متكامل يحمل بداخله اكثر من عقدة  
واكثر من حل ، حتى يصل الى حل العقدة الأخيرة  
فتشعر بأنه ناقش موضوعه من مختلف زواياه ، ووفى  
كل جانب فيه حقه ..

مباشرة .. وعنفه وصرامة منطق في مواضيع أخرى حتى ليهز العقول هنا .. فتلك إحدى سمات مسرح «الحكيم» المروفسية .. وأما بلغت مسرحية «السلطان الحائر» تلك الكاتبة الممتازة بين مسرحياته الأخرى يعقب أهدافها ، وسلامة مضمونها الإنساني الواسع ..

\*\*\*

هذه هي المسرحية كما فهمناها من النص ، فلنحاول الآن أن نرى كيف فهمها مخرجها «فتوح ناشاي» وإلى أي حد نجح في إبراز هذا المفهوم .

لقد صدر توفيق الحكيم المسرحية المطبوعة بأكملها أشار فيها إلى أن الصراع الذي تعرضه المسرحية هو الصراع بين القوة والقانون على المستوى العالمي .. مستوى القنابل الهيدروجينية وهيئة الأمم ، ولاشك أن هذه الكلمة هي المسئولة عن اتجاه فهم المؤلف إلى هذه الناحية فقال في وجهة نظره المنشورة في البرنامج :

« والسلطان هنا رمز للعالم الحائر بين القوة والعادون ، بين الغالبين والذين ، وبين الأمل الوحيد الذي يروح للإنسانية : منظمة الأمم على الرغم من أن هذه المنظمة أشبه ما تكون بأشواق مسرحية .. يستند في أول الأمر في تطبيق القانون ، ثم يتذبذب ويتعاطل ويحاور ويداور ، وقد خلق المؤلف موضوعه ولم ينفه ، ومن كان يملك غير ذلك ومصر العالم نفسه ما زال يتأرجح بين الكيفيات والامور »

ولنتصور الآن لهذا الفهم للمسرحية هو الفهم السليم ، فعما إذا صنع المخرج لإبرازه على خشبة المسرح .. وهو الذي يقول في وجهة نظره أيضا : « وقد درجت في هذه المسرحية على ما دوت فيه دوما ، وهو خدمة المؤلف ، وذلك بتطهير أحلى مراميه وأعدائه بوساطة المظر والحركة والجو والإيقاع .. »

هل تتفق تلك المناظر الواقعية المسرفة في واقعيتها وإبعادها المجسمة مع ذلك المضمون الرمزي الذي أشار له المخرج ؟.. وهل تتفق المبالة في السوان الملابس والمعاني مع هذا الهدف ؟.. وهل الأسراف في إبراز الجوانب الفكاهية للشخصيات الفرعية كالؤذن والخمار والاسكاف يتعشى مع الجو الرمزي العام للمسرحية ؟..

لا اعتقد أن شيئا من ذلك قد ساعد على خدمة النص ومضامينه ، بل لعلى لا أتجنى على المخرج لو زعمت أنه أسفد الجو الفكري العام للمسرحية باختيائه لهذا النوع من الديكور الواقعي المزخرف والملابس المزركشة اللونية ، وبمحاوئله إضفاء جو الفخامة والروعة على المسرحية باستخدام محفة يجلس فيها السلطان ويعمله الخدم إلى داخل المسرح .. فمثل هذه المسرحية كانت في حاجة إلى

ومن مزايا المسرحية أنها تكاد تكون مقبولة تماما على المستوى الواقعي بحيث يستطيع أن يستمع بها المشاهد لو لم يغلغل إلى ما فيها من رموز كثيرة ، ومضامين إنسانية هامة ، ففيها من الحوار الفكاهة الرشيق والنحسات العريضة المكمل ما يكسبها في كثير من أحوالها جوا مرححا يخفف من حدة المناقشات الفكرية الحادة .. وقد استطاع المؤلف أن يستعمل عنصر التشويق والمعاجة على مستوى طيب أشرنا إليه من قبل ، ولعل هديس العصريين يوضحان سر نجاح المسرحية حينما مثلت على المسرح ..

والشخصيات لا تنمو في المسرحية ولا تتطور على المستوى الواقعي بل تتحرك داخل الإطار الفكري الذي صممه لها المؤلف فيما يشبه التخطيط الهندسي المحكم .. ولعل أوضح مثال على صدق ذلك شخصية قاضي القضاة الذي رأيناه في الفصل الأول يتمسك بالقانون ويدافع عنه أمام السلطان بفدائية وبطولة .. وإذا به هو نفسه في الفصلين الثاني والثالث يعيب بالقانون عبثا صارخا .. ولن نجد مبررات نفسية واقعية تفسر هذا التطور المفاجيء من التقبض إلى التقبض .. وهذا بلاشك من عيوب بناء المسرحية ، لا يفهمها تعلمه على المستوى الرمزي الفكري - من أن المؤلف قد أحدث هذا التطور في شخصية القاضي ليتصل بنا إلى المضمون النهائي للمسرحية الذي أشرنا إليه من قبل .. إذ ينبغي في مثل هذه المسرحيات الرمزية أن يكتمل لها الإطار الخارجي المتناسع على المستوى الواقعي ، على أن يكمن داخل هذا الإطار المضمون الرمزي ليستكشفه المشاهد بنفسه ودون تدخل واضح من المؤلف ..

ومن الإنصاف للمؤلف مع ذلك أن نذكر أنه مهد لهذا التطور المفاجيء في شخصية القاضي بإشارة أو إشارتين في الفصل الأول ، أهمها قول السلطان له : « نعم هذا الشيخ ( بقصد القانون ) الذي تفتنى ورايه تخصص وتفرغ على أرواكتك ، وتظهر أمام الناس في هذا الظاهر الضحك الزاهن المجهن » .

فمثل هذه الإشارة توحى بأن صرامة القاضي في فرض القانون على السلطان في بادئ الأمر ليست صرامة مخلفة خالية من الفرض ، ولكنها لا تكفي مع ذلك لتفسير هذا التطور ، بل الانقلاب في شخصية القاضي على النحو الذي لاحظناه .. ولست في حاجة بعد ذلك إلى أن أشر إلى براعة حوار المسرحية وروعته ، ورقته في كثير من المواضيع حتى لينفذ إلى النفس

بساطة شديدة في الديكور والملابس لتبرز معانيها الكائنة من خلال الحوار الذي قام وحده يدور البطولة على خشبة المسرح .. واجب ان استشهد في هذا الشأن برأى الزميل كامل يوسف الذي يقول:

« ولو أنا قاضيها من الشافر في أحجام الكتل إلى الديكور وأحجام الأعمدة لاستطعنا ان نستمتع بسمفونية الألوان المسافرة ومن أجل هذا كما بود لو ان التصميم راعي الناحية التقنية في تركيب الباني وحذف من حدة واقعيتها ، إذ ان إردحام المنظر طرد منطقته التمثيل إلى مساحة شقية في المقعدة لا تلك مها فكلا ، وجمد بقية المشات مجرد مؤخرة حلقة غير ذات أهمية .. لذلك أصبحت الحركة المسرحية وأجلت تكررت نفسها في أوضاع متتالية ، حتى لقد صغر استيعاد منصة الجلال بمد الفراغ مها وركنت في جانب زاد من احتناق الحركة وعمل على تبسيطها .. وينشد هذا الاحتناق وهذا التيات في ربب العائيه حيث يعيدنا النص بالاتساع الرحب » (١)

وأضيفانه حتى على المستوى الواقعي في التنفيذ لم تكن الملابس والديكورات موفقة تماما ، فقد بدا الفقر وأضحوا انتاء محاولة إضفاء القضاة والروعة ، وضع في الملابس وبصفة خاصة ملابس الجند والجلاد ، وفي ديكور منزل الفاتية الذي أشار اليه كامل يوسف ، وكان استعمال التجريد والتبسيط اجدى وأنسب لجزء المسرحية كما قلنا .

ولست أدري لماذا لم يقسم المخرج المنظر إلى قسمين في الفصل الثالث بدلا من استخدام السيناريو المزرکش برسوم أشبه برسوم صنفوق/الذي لا يساعد بذلك على إضفاء جو الحكاية الخرافية التي هي المسرحية ؟ ..

ولو قسم المسرح كما تصور المؤلف ، لامكنه ان يتقن تنفيذ ديكور منزل الفاتية ، ولتخلص من أصوات الدق والتسمير التي علت على أصوات الموسيقى التصويرية .. وحذف المخرج رقصة وضعها المؤلف في هذا المشهد ، كانت كفيفة لو بقيت بأن تضفي شيئا من الجو المرح ، والحركة المسادية تكون بمثابة استراحة نفسية في مسرحية تعتمد أساسا على المحاورات والمناظرات الفكرية الجادة ، وكان باستطاعته ان يستعين براقصة محترفة اذا تعذر ان تقوم ممثلة دور الفاتية بالرقص .

وبودى ان أشير هنا الى ان اختيار الموسيقى التصويرية لم يكن ملائما لروح النص ، وأتمنى ان يأتي علينا وقت نستعين فيه بمؤلفين موسيقيين لوضع موسيقى تصويرية خفيفة لكل مسرحية بدلا من الاستعانة بالتسجيلات العربية والأجنبية المعروفة .

(١) جريدة «المساء» في ١٧/١/١٩٦٢ .

وكان استخدام الأضواء في المسرحية طبيعيا خاليا من المآخذ ، ولكنه لم يوضع في خدمة النص الا في المشهد الذي اختار فيه السلطان جانب القانون ، وكان موقفا الى حد بعيد حينما غرق المسرح في الظلام وسلطت الأضواء القوية الساطعة على وجه السلطان وهو يمر بفترة التارم والحيرة التي سبقت اختياره للقانون ، وألقاه بسيفه بعيدا ..

ولو ان المخرج فهم المضمون النهائي للمسرحية ، وكيف انه لا يلقي السيف ، بل يهدف الى إيجساد توازن وتعادل بينه وبين الحق او القانون ، لما جعل السلطان يلقي بالسيف بعيدا هكذا ، لأنه سيحتاج اليه بعد ذلك ليحمي القانون من عبث العابثين .

وكنت أتصور ان تلعب الأضواء دورا واضحا في إبراز معاني النص ، وبصفة خاصة في المشهد الأول بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام ، ولكن لم يلجأ المخرج الى شيء من هذا .. بل لقد فسد هذا المشهد تماما نتيجة لسوء تنفيذ منصة الجلاد وأدائه ، وكذلك لاختيار «أحمد الجزيري» لأداء هذا الدور .. فرغم اقتداره في فنه ، الا ان تكوينه الجسمي ، وطبيعته المرحية ، وكذلك ملابسه الرثة والحيثية الكنتية تعاقبت كلها على إبرازه في صورة هزلية مضحكة لا تليق بالدرجة والفرع الواجبين ..

وأعتقد كذلك ان اختيار «محمد السبع» لدور المحكوم عليه بالإعدام لم يكن موفقا تماما ، فهو بطبيعته الوقورة وصوته الأجش الهادئ لا يثير في النفس ما ينبغي ان يثيره ممثل هذا الدور من اشتااق ورناء ، ولم يجد إخلاصه المعروف في أدائه في انجاح الدور .

وقد أدى بقية الممثلون أدوارهم بنجاح لا بأس به ، وتفوق منهم محمد الدفراوي في دور السلطان ، وسميحة أيوب في دور الفاتية ، وعبد المنعم إبراهيم في دور المؤذن ، وكان محمد الطرخي ناجحا الى حد بعيد في دور الوزير القاضي الصارم .. ولم يتح لي ان أشهد فاخر فاخر - شفاء الله - في دور قاضي القضاة ، وإنما رأيت إبراهيم الشامي ، وقد بذل جهدا مشكورا ، ولكنه لم يستطع ان يحيط بكل أبعاد الشخصية ..

ان مسرحية «السلطان الحائر» كما قدمها المسرح القومي عمل نظيف مشرف ، لم يسء الى النص الأصلي أسدات بالغة ، ولكنه كذلك لم يصف اليه الإضافات الضرورية لكل عمل مسرحي متكامل ..

مع السينما

# التشييكوسلوفاكية

بقلم : أحمد الحضري

★★★★★★★★★★★★★★

«مشوة» من إخراج جوستاف ماخاى ولشيل هيدى لامار (١٩٣٣)



نظمت مؤسسة دعم السينما في الشهر الماضي أسبوعاً للفيلم التشييكوسلوفاكي بدار سينما أوبرا بالقاهرة بدأ في ٨ يناير ١٩٦٢ واستمر سبعة أيام عرض خلالها سبعة أفلام تشيكية مختلفة - ولاشك في أن تنظيم مثل هذه الأسابيع يتيح فرصة لاتموض للمتفرج - سواء كان سينماتياً محترفاً أو هاوياً أو دارساً ، أو حتى إذا كان مهتماً بالفنون عامة - لدراسة فن السينما في إحدى الدول ومتابعة ما وصلت إليه من مستوى في ذلك الميدان ، وتقدير مكانتها بين الدول المهتمة بهذا الفن .

وتثير أسابيع الأفلام التي تتبع إحدى دول الكتلة الشرقية ، اهتمام المتفرج المذوق من ناحية أخرى ، إلى جانب ماسبق ذكره ، ألا وهي أنها تمثل صناعة مؤمنة تشرف عليها الدولة .

وتقييد قدراتهم الخلاقة ، ولكن تأميم السينما في تشيكوسلوفاكيا كان بقصد تركيز تنظيم هذه الصناعة وتمويلها في أيد تشيكية مسئولة أمام وزير الاستعلامات

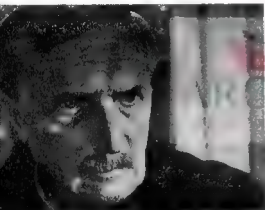
ولنبدا بسرد سريع لتاريخ السينما التشيكية .

بدا عرض الأفلام السينمائية في براغ عام ١٨٩٦ ، بعد مضي عام واحد على مولد السينما كاختراع جديد ، وكانت الأفلام التشيكية الأولى - والتي مازالت محفوظة حتى الآن في أرشيف الفيلم التشيكي - بدائية في مضمونها قصيرة في مدة عرضها ، قام بتصوير أغلبها مهندس معماري يدعى يان كريجنسكي . وكانت هذه الأفلام ، كمثيلاتها

لرانتسك سموليك مدرس اللغة اللاتينية وبانا بريغولا الطالبة في فيلم « المنزل الأمي »



« ملح الذهب » من اخراج بيري وابس (١٩٥٨)  
الروجة المجور وابنة العم القشابة تصيبان الاسباب  
المثلة في ثوب الورق مع الحادمتين



وينطبق هذا على أسبوع الفيلم السوفياتي الذي أقيم في أكتوبر الماضي ، (١) كما ينطبق على أسبوع الفيلم التشيكوسلوفاكي الذي تحدثت عنه في هذا المقال .

ولقد قال الرئيس التشيكي الدكتور ادوارد بينيش عام ١٩٤٥ :

« اذا كان هناك شيء جدير بالتأميم ، فهو السينما أولا ، (٢)

هكذا انتقلت السينما التشيكية بكل مايتبعها من شركات انتاج ، واستديوهات ، ومعامل ، ودور عرض ... الخ - ماعدا مايتعلق بحركة هواة السينما - من الملكية الخاصة الى ايدي مؤسسة حكومية انشئت خصيصا لهذا الغرض ، مع تعويض الملاك السابقين تمويضا كاملا وبقائهم في مناصبهم ، ماعدا الألمان منهم ، داخل اطار المؤسسة الجديدة .

وقد يفهم البعض أن تأميم صناعة السينما قد يؤدي الى الحد من حرية التعبير عند السينمائيين

١ - يمكن الرجوع الى مقال المخرج السينمائي احمد كاسل مرسى من اسبوع الفيلم الروسى ص ٦٤ من عدد نوفمبر ١٩٦١ من « المجلة »

٢ - ص ٥٢ من كتاب Penguin Film Review No. 3.



بسهولة • ولولا حماس السينمائيين التشيكيين وتفانيهم لاختفت السينما التشيكية كلية • ولكنهم ظلوا يكافحون مدة اثني عشر عاما حتى ظهرت السينما الناطقة •

وتظهر السينما الناطقة استعاد الفيلم التشيكي مكانه على الشاشة المحلية ، اذ فضل المتفرجون الاستماع الى لغتهم • وهكذا نهض الفيلم التشيكي عام ١٩٣٠ على قدميه ، واستمر الانتاج في التحسن ، وكان يفوق في بعض الاحوال مستوى الانتاج في البلدان الاخرى المماثلة • وفاز فيلم « نشوة » بجائزة مهرجان البندقية عام ١٩٣٤ ، وهو من اخراج جوستاف ماخاتى ، وتشيل هيدى كسلر ، التي تمكنت هولويود من اجتذابها بعد ذلك ، واصبح اسمها هيدى لامار التي نعرفها جميعا ، ويعتبر هذا الفيلم من اوسع افلام تشيكوسلوفاكيا انتشارا خارج حدودها •

ونال فيلم « مارشا » وفيلم « ذهب الجزيرة » بعض جوائز مهرجان البندقية عام ١٩٣٦ ، كما نال فيلم « دارون » جائزة مهرجان البندقية عام ١٩٣٧ وكذا فلم « لوس كاب » عام ١٩٣٨

\*\*\*

وقامت الحرب العالمية الثانية ، واحتل الالماني تشيكوسلوفاكيا ، وتحكموا في صناعة السينما •

• ارسل دو الوجين • من اخراج ليزينيك تروبيج



في لندن وباريس في ذلك الوقت ، من النوع الهزلي وان كان الممثلون فيها يضحكون اكثر من المتفرجين • واشترك في تمثيل اغلب هذه الافلام منذ البداية الممثل الكوميدي يوسف سترانسكى •

وكانت كل الممدرات السينمائية في براغ في بداية هذا القرن عيسارة عن آلتين من آلات التصوير السينمائي وبعض المناظر الصناعية المستعارة من المسرح والمقامة في شقة في إحدى العمارات • وكانت الافلام التشيكية تقتصر في توزيعها على السوق المحلية • وأول فيلم تشيكي عرض في الخارج ، كان فيلم « مهرجان سموكول الرياضي » الذي طبعته منه ست وعشرون نسخة لتوزيعها في البلاد المختلفة •

اما الافلام الطويلة التي تلت هذه المرحلة فكانت محاولات للنقل عن المسرحيات المعروفة محليا ، مثل افلام « الدم الملوث » و « أندولا الفيور » و « السيدة المطلقة » و « نهاية حب » .. الخ

وجاءت الحرب العالمية الاولى فعاقت السينما التشيكية عن التطور ، ولكنها استردت أنفاسها ثانية بمجرد انتهاء الحرب • وبدأ انتاج الافلام الروائية بمستوى عقدت عليه القمم في ازدهار السينما هناك • ومن بين هذه الافلام « قلب في مهب الريح » ، « مدرس اللغات الشرقية » ، « زوجة الاب » .. الخ • ومن أجل فتاة .. الخ • ومن أهم افلام هذه المرحلة فيلم طويل عن قصة « الجنس على الطيب تشوباك » للكاتب التشيكي المشهور كارل هسكس قام بإخراجها كارل لاماتش • ولكن السينما التشيكية لم تصل الى المستوى الذي توقعه المتفائلون بالرغم من ازدياد عدد المنتجين وبناء معامل صالحة واقامة أول استديو سينمائي بمعنى الكلمة • فقلد تعرضت السينما لازمة غريبة ، لافي تشيكوسلوفاكيا وحدها بل في سائر بلدان أوروبا • اذ تمت تصفية شركة نورديك في السويد ، واختفت الافلام الايطالية من دور العرض الاوروبية ، وطلبت السينما الفرنسية المساعدة من الحكومة • كما حدث التي • نفسه في المانيا وبريطانيا •

وكان سبب هذه الازمة هو ازدهار السينما الأمريكية التي لم تتأثر بالحرب ، بل نمت واصبحت الاولى من نوعها في العالم • وظهر فيها جريفيث ، وشارلي شابلن • كما تيسرت لها الامكانيات المادية الهائلة ، التي جعلتها تكتسح الأسواق العالمية



وانتهت الحرب وتحررت تشيكوسلوفاكيا في مايو ١٩٤٥ وكان لابد من تأمين صناعة السينما لتخليصها من أيدي الأجانب ، ولكي تستعيد مكانتها ولتسير في الطريق للنسليم .

\*\*\*

ولنحاول الآن أن نبحت ما استفادته السينما التشيكية من وراء التأميم .

إن مؤسسة السينما هناك تقوم كل سنة بوضع برنامج تخطيطي عام لانتاجها المقبل . ويتم الاتفاق بين المؤسسة ومجلس الفنون فيما يختص بالأفلام الروائية التي تنتج في براغ . أما بالنسبة للأفلام العلمية والثقافية ، فقد اتسع ميدانها اتساعا كبيرا وأصبحت لها استديوهات متخصصة في مدينة حوتفالدوف ، فهناك استديوهات للأفلام العلمية الشعبية واستديوهات للأفلام العلمية ذات المستوى العالي ، وأخرى للأفلام الفنية والتكنيكية وهكذا . فاستديو برنو مثلا يضم معمل بيولوجيا تتبع أكاديمية العلوم ، لتسهيل مهمة تصوير الأفلام البيولوجية كالأفلام دورة الحياة في النبات . الخ .

ولا يفوتنا هنا أن نذكر استديوهات أفلام العرائس التي اشتهر ببري تركها بإخراجها ، والأفلام التي تستخدم فيها الصور المتحركة والعرائس معا كالأفلام كاربيل زيمان ذات الشهرة العالمية . ويصل الشخص في هذه الاستديوهات إلى حد بعيد ، حتى أن كتاب السيناريو هناك ينقسمون إلى : قسم

الطبيب يدخل عيادة القرية ، من فيلم « طبيب القرية »



بيري فرستالا في دور « الجاسوس »

ورغم هذه الظروف فقد استمرت السينما التشيكية في الانتاج وفي الولاء للوطن ولبلاديء الحرية . لم يتمكن السينمائيون خلال سنوات الاحتلال الست من انتاج افلام تدافع عن حقوقهم وتوضح وجهة نظرهم السياسية ، مثلما فعلت روسيا أو الدول الغربية ، ولكنهم في نفس الوقت لم ينتجوا فيلما واحدا يخدع أفكار هتلر أو يخجلوا منه حاليا ، فلم يبق أمام الألمان غير الجريدة السينمائية التشيكية يتصرفون فيها كما يشاؤون . وكان المتفرجون لا يدخلون إلى صالات السينما إلا بعد انتهاء عرض الجريدة .

وانتقل انتاج الأفلام الألمانية خلال فترة الاحتلال إلى استديوهات براغ التي ظلت سليمة لم تصبها القنابل . وكان للأفلام الألمانية أولوية الانتاج والتنفيذ بطبيعة الحال .

فقل الانتاج السينمائي التشيكي ، وأصبحت تشيكوسلوفاكيا تنتج تسعة أفلام في السنة مقابل أربعين فيلما قبل الحرب مباشرة .



وتتبع المؤسسة مكتبة مركزية تضم ٥٢٨١٥ كتابا ( حتى آخر عام ١٩٥٩ ) عن السينما وكل ما يرتبط بها من الفنون الأخرى .

وهناك أيضا المتحف السينمائي الذي يشرح قصة تطور الاختراعات السينمائية . وجدير بالذكر هنا أن العالم التشيكي يان إيفان اخترع عام ١٨٧٨ جهازا سينمائيا يعرف باسم « سنسكوب » ، أي قبل أن يصل ليمبير الفرنسي إلى اختراع جهازه المعروف بعشرين سنة . كما يضم المتحف كل ما يمكن الاحتفاظ به من الأدوات الأولى لصناعة السينما ، من معدات ومناظر صناعية وملابس وسيناريوهات وخلافه .

أما عن دور السينما في تشيكوسلوفاكيا فهي ٢٣٨٦ دارا للعرض المستديم ، ٩٥ سينما متنقلة ، ٣٠ دارا للعرض الصيفي ، هذا إلى جانب ١٨٠٩ دارا للعرض من مقاس ١٦ مم (١)

\*\*\*

وبنتيجة كل هذا واضحة الآن على الانتعاش التشيكي ، فقد وصلت الأفلام التشيكية إلى مستوى عال من الناحية الفنية أو الحرفية ، وحقت انتصارات كثيرة في المهرجانات الدولية السينمائية التي استضافتها ، فحظي تشيكوسلوفاكيا في السنوات الأخيرة في موسكو وباريس والبنديك وسان سباستيان وكان ولوكارنو<sup>١</sup> كما أنها تنظم كل عام مهرجانا سينمائيا دوليا داخل حدودها في مدينة كارلوفي فارو السياحية .

ومن أشهر الأفلام التشيكية التي نالت شهرة في الخارج في السنوات الأخيرة فيلم « فح الذئب » أخرج ييري وایس ، وقد نال جائزة مهرجان البنديك عام ١٩٥٨ ، وشاهدناه ضمن أسبوع الفيلسـم التشيكي السابق في القاهرة منذ ثلاثة أعوام . وفيلم « الاختراع المدر » الحائز على الجائزة الكبرى في معرض بروكسل الدولي في نفس السنة . وفيلم « المثل الأعلى » الحائز على جائزة مهرجان لوكارنو عام ١٩٦٠ ، وفيلم « الرجل ذو الوجهين » الحائز على جائزة خاصة من مهرجان كارلوفي فارو عام ١٩٦٠ . وفيلم « روميو وجولييت والظلام » الذي حاز جائزة أحسن فيلم في مهرجان سان سباستيان عام ١٩٦٠ . وفيلم « طبيب القرية » الذي عرض في مهرجان سان سباستيان عام ١٩٦١ .

لسيناريو الأفلام العلمية ، وقسم سيناريو أفلام الشعبية ، واستديوهات للأفلام العلمية العلوم الشعبية ، وقسم سيناريو الأفلام الصحية ، وقسم لأفلام الإرشاد الزراعي ... وهكذا . ويتم الاتفاق بين المؤسسة وبين الوزارات المختلفة على احتياجات كل منها من الأفلام في كل سنة . وهناك دور عرض سينمائي متخصصة في عرض هذه الأفلام التربوية والعلمية .

أما عن توزيع الأفلام فهناك مكتب التوزيع المركزي للجمهورية يقوم بهذه المهمة ، كما يقوم بمنح جوائز سنوية للفنانين الفائزين في جميع ميادين الانتاج السينمائي ، حتى بالنسبة لأفلام الأطفال .

أما عن تدريس السينما فهناك كلية السينما براغ . وبها أقسام للأخراج والتصوير والتمثيل والانتاج وباقي المهن السينمائية ، ومعدة الدراسة بها أربع سنوات ، يتبها ستة أشهر يضفيها الطالب في التحضير للدبلوم النهائي . ويشترط في الطالب عند الالتحاق أن يكون قد أمضى عاما قبل تقديمه لكلية السينما ، في أي عمل يختلط فيه بالناس كثيرين ، وذلك بعد حصوله على مايقابل شهادة إتمام الدراسة الثانوية . وعلى الطالب أن يجازي امتحانا للقبول أولا يدور حول اهتماماته الشخصية والمهنية الفنية أيا كانت . ويقوم بالتدريس عدد من الفنانين المتخصصين والمشتغلين في الحقل السينمائي ، وتضم كلية السينما حاليا ١٢٠ طالبا تشيكيًا إلى جانب ٣٥ طالبا أجنبيا في مختلف فروع الكلية .

وهناك أيضا مدرسة صناعة الأفلام ، وهي تقابل المدارس المتوسطة عندنا ، ومقرها سيميليس . والدراسة بها أربع سنوات ، بها ثلاثة أقسام : قسم للصناعات الكيميائية الخاصة بالسينما ، وقسم للنواحي الفنية ، والقسم الثالث للنواحي الثقافية والإدارية . وخريج هذه المدرسة إما أن يلتحق بكلية السينما ، أو يعمل مباشرة في التلفزيون ، أو في المعامل ومعاهد الأبحاث السينمائية ، أو في الانتاج السينمائي .

وكان من نتائج التأميم أيضا أن مؤسسة السينما التشيكية تضم أرشيفا للفيلم ، به مكتبة سينمائية تضم حوالي ٥٠٠٠ فيلم طويل من انتاج البوليسدان المختلفة و ٧٠٠٠ فيلم قصير . وكل هذه الأفلام معدة لإعادة . كما يصدر أرشيف الفيلم مجلة أسبوعية عن الثقافة السينمائية .

١ - من محاضرة الفاعل الاستاذ ميس أحمد في أكتوبر ١٩٦١ بالمرکز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة

وفيلم « الاختراع الممعر » للفنان كاريل زيمان ، وهو يجمع بين العرائس والرسوم المتحركة والممثلين الحقيقيين في قصة خرافية من قصص الكاتب الفرنسي « جول فيرن » واستطاع كاريل زيمان أن يجعل من هذا الفيلم كوميديا ساخرة ناجحة بما قدم فيه من سخرية لاذعة عن رجال السياسة الذين يتسابقون في سياسة التسلح والآلية المطلقة في الحرب . كما استطاع أن يحرك عرائسه ونماذج الآلات الضخمة والاختراعات العديدة بمنتهى الدقة (١) وقد سبق أن شاهدنا هذا الفيلم في ديسمبـر ١٩٥٨ في بدوة الفيلم المختار التي كانت تظمها وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

وفيلم « فغ الذئب » قام بإخراجه ييري وايس أشهر مخرجي تشيكوسلوفاكيا عن قصة للكاتبة التشيكية يارمينا جلا زاروفا . وتدور حوادث الفيلم في ضاحية صغيرة جـوها مقبض ، يعيش الناس فيها داخل مساكنهم في هدوء حائق . وبطل القصة ثلاثة : زوجة عجوز مستبدة وزوجها الضعيف الشخصية الذي يصفرها بعشرين عاما ، وابنة عمها الفتاة الجميلة التي تنظر للإقامة معها . وتتطور العاطفة بين الزوج والفتاة الجميلة إلى حب فتتولد ، ولكن الفتاة ، بعد أن تموت الزوجة لا تقبل مـسـة الوضع وتترك الزوج الأرمـل والضعيف المقبضة كلها ، ولقد خلق وايس من هذه الفكرة فيلما يعتبر أحسن أفلامه . فالأسلوب واضح يميل إلى الاقتصاد ، والتعبير عن البيئة المقبضة ممتاز ، ساهم في ذلك مصمم المناظر والمصور . وتمكن وايس من تقديم دور الزوجة المستبدة بصورة رائعة مستخلصا أفضل أداء من المثلة المسرحية يرينا سيبالوفا . وما زال هذا الفيلم يعلق في أذهاننا منذ عرض علينا سنة ١٩٥٩ في القاهرة ، ومازلنا نذكر المثلة يانا بريخوفا التي قامت بدور الفتاة الرقيقة . وهذا وقد نال ييري وايس مخرج الفيلم جائزة خاصة عن إخراجه إلى جانب الجائزة التي نالها الفيلم في مجموعته من مهرجان البندقية ١٩٥٨ . وكان أهم أفلام الأسبوع التشيكي الأول .

ونذكر أيضا من بين أفلام الأسبوع الأول الفيلم الملون « لو علمت زوجتي » فقد كان الفيلم الوحيد الذي عرض عرضا تجاريا بعد انتهاء الأسبوع ، مع

أنه أقل جودة من فيلم « فغ الذئب » كما شاهدناه في منازلنا على شاشة التليفزيون الصغيرة في العام الماضي .

أما أفلام « المثل الأعلى » و « الرجل ذو الوجهين » و « طبيب القرية » فسيأتى ذكرها ضمن أفلام الأسبوع التشيكي الثاني .

وفيلم « روميو وجولييت والظلام » وإن كان لم يعرض في القاهرة حتى الآن ، إلا أن المعلومات التي وصلتنا عنه تعيد أنه يستحق الجائزة التي نالها في سان سياستيان عن جدارة ، وهو من إخراج ييري وايس أيضا . وتدور حوادث الفيلم في براغ وهي تحت الحكم النازي ، إذ يأوي طالب تشيكي فتاة يهودية في منزله ليحميها من الألمان ، ثم يقع في حبها . وينتهي الفيلم نهاية محزنة ، كما هو متوقع في كل الأفلام التي تتعرض للحياة في تشيكوسلوفاكيا تحت الحكم النازي . إلا أن الفيلم يمتاز ببراعة وايس في عرض الشخصيات الاضائية مثل الأم التي تحاول أن تحافظ على الترابط بين أفراد الأسرة ، والجد الذي لا يهتم إلا بصناعة الساعات ، والجار التي تقع في غرام جندي ألماني من الجيـش الإحتلال . وكل هذه الشخصيات ترتبط مع بعضها البعض . وإن كان الموضوع أقرب إلى المسرحية ، إلا أن وايس له من القدرة ما يمكنه من عرض القصة بأسلوب سينمائي أصيل . وقد قامت دانيزا سموتنا زوجة المخرج بدور الفتاة اليهودية وهي أول مرة تمثل فيها ، ومسح ذلك كان أداؤها ممتازا (١) .

\*\*\*

ونصل الآن إلى الأفلام التي عرضت علينا أخيرا في الأسبوع الثاني للفيلم التشيكوسلوفاكي ، وأبدأ أولا بالأفلام الطويلة وجميعها غير ملونة ، وسأذكرها بنفس ترتيب عرضها .

#### ١ - المثل الأعلى

قصة :

يان دردا

سيناريو وإخراج : ييري كرينشيك

تصوير : بربلاف توراو

تعديل : فرانتيشك سمربك - إيمان مستريك

يان بريخوفا

تبدأ قصة الفيلم في بلدة صغيرة أثناء الإحتلال النازي حيث تعلن قوات الإحتلال الحداد لإغتيال

## ٢ - الرجل ذو الوجهين

قصة : يانل كوهوت ، زينيك برينخ ، يورى فلا  
سيناريو : يانل كوهوت  
إخراج : زينيك برينخ  
تمثيل : يورى فلا ، بريس براسكوفا  
تصوير : يان كالشي

هذا الفيلم هو أهم أفلام الأسبوع فى نظرى ،  
وأقواها من الناحية الحرفية والفنية ، ويدل على تمكن  
كل من عمل فيه من فنه ، فلا يمكن أن تكون  
هذه النتيجة التى عرضت أمامنا من وحى الصدفة ،  
بل هى نتيجة عمل مجموعة من الفنانين المتفاهمين



لقطة من فيلم « الجريمة لا تغيب »

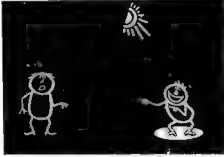
المتعاونين - فقد لاحظنا أن كاتب السيناريو والمخرج  
والممثل الأول مشتركون معا فى تأليف القصة ، أى  
أنهم متفقون أصلا على العمل الفنى الذى أقدموا على  
تنفيذه بهذا الإخلاص والتفانى والابتكار ، وبهكذا  
المزاج الفنى الذى لا يتبع القواعد المألوفة بل يشق  
طريقا جديدا ويرس القواعد التى تلزمه للتعبير عما  
يريد .

والفيلم يحلل نفسية رجل تغيرت ملامح وجهه  
على أثر حادث سيارة ، فاستغل هذا التغيير ليتجسس  
على وطنه لحساب أمريكا - يقول المخرج برينخ :

الحاكم العسكري النازى فى براغ ، وطلبة السنة  
النهائية يستعدون لتأدية امتحانهم . وبينما الطلبة  
مجتسمون معا يشق أحدهم ( إيفان ) لصورة  
الحاكم المختال المنشورة فى الجريدة شاربا ولحية .  
وأثناء امتحان اللغة اللاتينية يدخل رجال الجستابو  
للقبض على ثلاثة طلبة ، بينهم إيفان ، للتحقيق فى  
تشويه صورة الحاكم . ويعترف إيفان بأنه هو الذى  
أضاف الشارب واللحية الى الصورة ، ومع ذلك  
يصدر الأمر بإعدام الثلاثة مساء نفس اليوم .  
لمعاداتهم لحكم الرايخ . ويتصل مدرس اللغسة  
اللاتينية ( سموليك ) بمدير الجستابو راجيا المعو  
عن الطلبة الثلاثة ، ويعدده المدير بذلك . وتذهب  
بانا الطالبة بنفس الفصل لتطمئن أم إيفان ، ولكن  
تنفيذ الإعدام يتم فى نفس الموعد . وتندفع الأم فى  
جنون الى مقر الجستابو فتجده مغلقا فتقتذفه  
بالحجارة ، وإذا بالحارس يطلق عليها الرصاص  
فيقتلها .

كان سيناريو كريتشميك غاية فى التماسك ويعتبر  
مثالا فى الاقتصاد والتركيز ، حتى المشاهد القوامية  
بين يانا وإيفان كان لابد منها لتتجهيد لحظة الهمع  
التي سيطرت عليها عند صدور حكم الإعدام ، وهوذا  
هذا التوفيق الى أن كريتشميك بدأ حياته العملية منذ  
عام ١٩٤٧ كاتب سيناريو ومخرج أفلام قصيرة ثم  
تدرج الى ميدان الأفلام الطويلة ، وافته فى السنوات  
الآخيرة الى الموضوعات النفسية والتحليلية . وقد  
تمكن فى هذا الفيلم من اظهار المصور توار - الذى  
صورتها المناسبة ، وصاعده المصور توار - الذى  
يعمل فى السينما التشيكية منذ سنة ١٩٢٩ - على  
تحقيق لقطات رائعة تعبر عن الحياة الفقيرة التى  
يجيها إيفان ، والعلاقة التى تربط بين مدرسى اللغة  
اللاتينية وطلبتهم ، والفلا الفخمة التى يتقاسم  
بها مدير الجستابو ، ومشهد تنفيذ الإعدام .

وقام سموليك بدور مدرس اللغة اللاتينية فنال عنه  
ميدالية خاصة من مهرجان البندقية عام ١٩٦٠ كما  
برعت يانا بريخوفا فى دور الطالبة التى تعلقت بحب  
إيفان ، وقالت عن دورها هذا جائزة أحسن مثلة  
فى مهرجان لوكارنو فى نفس السنة . وتعتبر يانا -  
وقد سبق أن شاهدناها فى « فخ الذئب » أكثر مثلة  
بتخاطفها المخرجون هناك لتأدية دور الفتاة الرقيقة



من فيلم الرسوم المتحركة القصير « مكان تحت الشمس »



من فيلم الرسوم المتحركة القصير « انباء »

ليحصل على نسخ ميكرو فيلميه عن صفقة الأسلحة المرسلة الى الشرق الأوسط .

ويسير فرانز في شوارع براغ مندهشاً للتغير الذي طرأ عليها خلال السنوات العشر التي غابها عنها . لقد تزوجت زوجته ، تزوجت من أخيه ، ويتصرف عليه ابنه باعتباره مهرجاً في سيرك وليس أباه . وتقع زميلته في السيرك لويزا في حبه . ولويزا تشيكية تعيش مع أبيها خارج تشيكوسلوفاكيا قبل أن تقوم الحرب العالمية الأخيرة ، وفرانز يدمي أمامها آلة المانيش حتى اذا سكر مرة تكلم باللغة التشيكية فتفهم أن وراءه سرا . وتنتهي مهمة فرانز في براغ مع انتهاء آخر حفلة للسيرك . وقبل مغادرته لوطنه الأصل يفكر في زيارة زوجته وأمه وأخيه ، فتتصرف عليه الأم وتفهم موقفه فتتبرأ منه وتصفعه على وجهه . ويركب فرانز القطار مغادراً بلاده ، ولكن البوليس يتبعه فيقفز من القطار ، ويطلب من أحد المارة أن يصحبه في سيارته ثم يعتدي عليه لينفرد بالسيارة ، وأثناء هربه بسرعة تنقلب السيارة ويلقى حتفه .

هذه هي قصة الفيلم وتتضح منها فرص التعبير الرائعة عن الصراع المحتدم في نفس فرانز . احساسه في شوارع مدينته الأصلية . لهفته على لقاء زوجته . زيارته لها في شقته السابقة على أنه شخص غريب جاء يسأل عن زوجها الجديد . انتظاره على باب العمارة لكي يتعرف على ابنه . وكان أبرع ما في تمثيل ييري فالو لدور فرانز أننا كنا نحس بكل هذه المشاعر رغم أننا لا نرى وجهه الأصلي ، فهو محبوب خلف الماكياج ، الذي كان يستغرق اعداده ثلاث ساعات في كل مرة .

« كان الطريق طويلاً أمامنا . فقد قرأنا خبراً عن رجل تشوه وجهه اثر حادث وأجريت له جراحة تجميل فتغيرت ملامحه عن ذي قبل . وبدأنا نفكر في كل الاحتمالات التي يمكن أن يسر بها بعد ذلك . وكان هدفنا إنتاج فيلم يستحوذ على مشاعر المتفرج من بدايته الى نهايته ، ولم يمض وقت كثر الا واجه تفكيرنا نحو التحليل النفسي » .

ماذا يحدث لمن يترك وطنه وأمه وروحته وأبيه ، انه يعيش منعزلاً بدون مبدأ ، في صراع نفسي ممتد . انه يطمح الى الثراء السريع . ويتصل بطول القصة برجال المخابرات الأمريكية في برلين الغربية . ثم يقع له الحادث الذي يتسبب في تغيير ملامحه . فيغير اسمه الى فرانز وتسهل مهمته كجاسوس ، ويتدرب على العمل في سيرك يصود به الى براغ

ودكو والحمامة من فيلم « الحرب والحب »



وكانت هذه الانتقالات غير المألوفة تساعد على خلق جو من الارتباك في فهم القصة بصفة مؤقتة ، وهذا ما أراده المخرج تماماً ليعبر عن الاضطراب النفسي . غير أن هذا الأسلوب كان أعلى من مستوى المتفرج الأجنبى العادى الذى لا يستطيع متابعة الحوار أو ترجمته بسهولة .

والحق أن هذا الفيلم يهمل كل سينمائى أو متفرج مدقق ، فهو استعراض لقدرات سينمائية ممتازة . ومخرجه برينغ كان مساعداً للمخرج بيرى وإيس الذى سبق الكلام عنه . بقى أن نعلم أن برينغ كان فى السابعة والعشرين من عمره عند إخراج هذا الفيلم الممتاز .



### ٣ - ضربة الجواز

قصة : بار بودينيك  
سيناريو : ماكسليان ستر  
تصوير : فانسلاف ربحر  
إخراج : مار لانسكو

يوضح هذا الفيلم مدى اهتمام الشعب التشيكوسلوفاكى بمباريات كرة القدم . وقد قصد منه أن يكون فيلماً مضحكاً ، ولكنه لم ينجح في هذا بالنسبة للمتفرج الأجنبى على الأقل . انه يصور ثلاثة رجال من التبحرسيين لمشاهدة مباراة البرازيل ضد تشيكوسلوفاكى يحاولون الحصول على تذكرة للدخول ، وعندما يجدونها بصعوبة تقف عراقيل جديدة في طريقهم فيحاولون التغلب عليها ، حتى يتمكنوا أخيراً من دخول الملعب وقت انتهاء المباراة بالضبط فيخرجون مع الخارجيين .

هذا الفيلم هو أقل أفلام الأسبوع التشيكى أهمية من جميع الاعتبارات . به تسجيل لأجزاء متفرقة من تلك المباراة الهامة ، وبعض النقاط الجميلة لمنطقة خلوية يمضى فيها الناس عطلة نهاية الأسبوع . ولا شيء بعد ذلك يلفت النظر .



### ٤ - الجاسوس ( أو الكتب الغامض )

سيناريو : ف . سكتان - ل . سكتان  
تصوير : يان كوديك  
إخراج : سرفش بولا  
تمثيل : بيرى فرستالا ، رادولان لوكاسكى

فيلم مغامرات عن رجل تشيكى يتدرب على الجاسوسية ويتلقى أوامره من منظمة أجنبية في الخارج ، ثم يدخل وطنه بوصفه سائحاً ألمانيا ، ويتصل بأحد أصدقائه القديم ويورطه معه فى خدمة المنظمة الأجنبية . ولكن هذا الصديق لا يقل

ولم يكن الماكبير هو الفنان الوحيد الذى زادت أعباءه في هذا الفيلم ، الى جانب من سبق ذكرهم ، فالمصور كاليش كانت مهمته شاقة أيضاً . فالفيلم مصور بطريقة السينما سكوب - أى على الأقل بدا لنا كذلك - وكانت حدود الصورة تتغير أحياناً بأن يقل عرضها وذلك في حالة الرجوع الى حسودات سابقة ، أو تدخل صورة متحركة لتجيب جزءاً متوسطاً من صورة أخرى متحركة ، أو يلزم الحصول على تأثيرات خاصة لتصوير المزيئات التى تترامى لفرانز وقت وقوع الحادث . ولقد حصل كاليش كل هذه المشاكل ببراعة ، فساعد مستوى التصوير على اكساب الفيلم ذلك الطابع الخاص به . وكذلك مصمم المناظر كانت له مشاكله أيضاً ، فالتصميمات لاتوافق واقع الحياة التشيكى بل كلها مبتكرة ، وكان أصعبها منظر صالة العرض في السيرك ، الذى حتم عليه أن يتكرر طريقة مريحة لجلوس المتفرجين ومكاناً متسعاً للفارضين من راقصات ومهرجين وموسيقيين وخلافهم في محيط دائرى .

وقد سأل ناقد أمريكى المخرج برينغ في مؤتمري صحفى عقب عرض الفيلم في مهرجان كارلوفي فاري أن كان يقصد من وراء التصميمات الهندسية الغريبة في الديكورات التعبير عن إعجابه بها ؟ اعتبرها زمراً للتدهور الغربى ، وقال الناقد أن كان المقصود الأخير هو المطلوب فإن أثر ذلك لم يتحقق لديه لانه اعتقد أن هذه التصميمات تنتمى الى واقع الحياة التشيكى . وأجاب المخرج بكل صراحة أن هذه التصميمات ليست واقعية ، وربما لا تصعب للمتفرج التشيكى لأنها غريبة على بيئته ، ولكن برينغ يعتقد أن من واجبه أن يعمل على مستوى رفيع الذوق العام وتقديم تصميمات جديدة على المتفرج (١) .

أما مهمة تركيب الفيلم - المونتاج - فقد قامت بدور رئيسى في هذا العمل الفنى ، للتعبير عن اضطراب فرانز النفسانى . وكان الوصل بين اللقطات يتم بطريقة « القطع » فى الأماكن التى يتوقع المتفرج فيها طريقة « التدرج » فى الظهور والاختفاء ، وذلك للتعبير عن فاصل في الزمان أو المكان . كما كانت آلة التصوير تتحرك أحياناً في منظر لتجسد أنفسنا عند نهاية الحركة في منظر آخر وببيئة أخرى.

١ - ص ١٨٢ من عدد أكتوبر ١٩٦٠ من مجلة Sight and Sound.

الاستمرار في خيانة وطنه ، ويبلغ رجال المكتب الخامس المتخصصين في هذا الشأن والذين كانوا يتبعون الأمر من أوله . ويتصحه رجال المباحث بالاستمرار في المهمة التي كلفه الجاسوس بها ، حتى يضعوا أيديهم على جميع أفراد شبكة الجاسوسية . والفيلم متقن يجعل المتفرج يتابع أحداثه بيقظة واهتمام ، ويصل إلى مستوى أحسن الأفلام الأمريكية من هذا النوع من حيث الحبكة والاستحواذ على مشاعر المتفرج ، ويوضح كفاءة رجال المكتب الخامس في تادية واجبه . ومن أمتع مشاهد المكتب الذي يتم فيه الاستماع إلى جميع محطات الإرسال اللاسلكي المشتبه فيها ، والأجهزة التي تقوم بتحديد مكان هذه المحطات السرية .

## ٥ - طيب القرية

قصة : بيري هابيل  
سيناريو : بيري هابيل ، ميرالابوا ، بيري ماريك  
إخراج : بيري هابيل ، متياف سكالسكي  
تصوير : يوسف شتريغا  
تمثيل : إيفان باتس ، يانا هلافانوكا ، يانا شينانوكا

ما أن يتفرج الطبيب ميريك ، حتى يمين في قرية صغيرة بعيدة عن العاصمة براغ ، على عكس عبقريته ، فقد كان يتمنى أن يعمل في براغ حتى يقترب بخطهته ويتدرب على يد جراح شهير في العاصمة . ويتسلم ميريك عمله الجديد غير مرحب به ، وآمل أن يتم نقله قريباً إلى براغ . وكان على ميريك أن يتدرب مع طبيب القرية المجور حتى يحل محله عند إحالته إلى المعاش . ويجد ميريك صعوبة في اكتساب ثقة المرضى أولاً . ويعود إلى براغ لبعضى عطلة نهاية أسبوع فلا يجد خطيئته أيفا . لقد غادرت براغ للاشتراك في مسابقة سباحة . ويعسود ميريك إلى القرية مهموماً ، ولا يجد السلوى إلا عند أولجا زوجة مدرس القرية ، فهي الأخرى تحس بنفس إحساسه ، ولا ترغب في البقاء في هذه القرية المغفورة . وتصل أيفا لجاة إلى القرية لتضي يوماً مع ميريك ، ولكنها تحس بالعلاقة الجديدة بينه وبين أولجا فتترك القرية غاضبة . ويضطر ميريك للبقاء في القرية أثناء عطلة الكريسماس لمرض الطبيب القديم ، ويتسلم هدية من القرية هي شقة جديدة مناسبة له . وتدعوه عائلة ، سبق أن أنقذ ابنهم من الموت ، إلى تضيعة العيد في منزلهم . هنا يشعر ميريك بارتباطه بأهل القرية ويقدر مسئوليته نحوهم ، فيرفض الانتقال إلى براغ عندما تستمع له فرصة

العمل في مستشفى بها ، ويصمم على البقاء في القرية ، آملاً أن تقتنع أيفا بوجهة نظره .

هذا الفيلم هو أقرب أفلام المهرجان إلى عقليتنا وقلوبنا . فال موضوع يمكن أن يحدث عندنا بنصه ، وعلى ذلك ، فالمتفرج يفعل مع أحداث الفيلم أكثر من بقية الأفلام . وكانت طريقة السرد بسيطة سلسلة واضحة ، لا مفاجآت ، ولا أرباك للمتفرج ، كما كان مريحاً لأعصاب المتفرج أن يشاهد فيلماً جدياً يترك موضوع الحرب والجاسوسية والاحتلال النازي جانباً ، ويتفرغ لموضوع إنساني هادئ ، يهدف إلى أن كل خريج جديد يجب أن يرحب بالعمل في أي مكان ، فسيجد هناك من يقدر عمله ويتعاطف معه . . وكانت جميل الوصف على قلته موزعة في حكمة وهدوء . ومن المشاهد الإنسانية في الفيلم ، مشهد الطبيب القديم وهو ينظر إلى كشوف المرضى وإلى مكتبه للمرة الأخيرة ، وعندما تصيبه الأزمة القلبية وأمامه مجموعة من التلميذات في انتظار الدواء . كانت هذه المشاهد مليئة بالعواطف الحقيقية ومعبرة عن الإحساس السليم لاختلاس الفرد في خدمة المجتمع الذي يعيش فيه حتى آخر لحظة . أما العيوب التي ظهرت في مجتمع القرية الصغير ، فقد عولجت بطريقة حذرة فلم تكن تظهر إلى المظهر في غضب ، بل كنا نشقى عملية حتى نحل مشكلته .

وإذا كان فيلم « الرجل ذو الوجهين » أهم أفلام الأسبوع بالنسبة للمتفرج المدقق ، فإن فيلم « طبيب القرية » أهمها بدون شك بالنسبة للمتفرج العادي .



## ٦ - الجريمة لا تفيد

قصة : كارل تسوب  
سيناريو : كارل تسوب ، فلاديمير تشيخ  
إخراج : فلاديمير تشيخ  
تصوير : يوسف شتريغا  
تمثيل : كارل هوجر ، يوسف بيك

فيلم بوليسي يصور عصاة تقوم بسرقة أقراص فيتامينات عادية وتضعها في زجاجات وتلصق عليها بطاقات باسم دواء شهير غالي الثمن خاص لعلاج القلب يستورد من سويسرا . ولا يلتفت البوليس لهذا الاحتيال إلا بعد وفاة أربعة أشخاص مصابين بداء القلب نتيجة لتناولهم هذه الأقراص المزيفة التي وإن كانت لا تضر ، إلا أنها لا تسعف في الوقت المناسب . يتتبع كارل هوجر ويوسف بيك من رجال البوليس أمر هذه الأقراص بادئين من معمل الأدوية الذي تسرق منه أقراص الفيتامينات .

ويقودهما التحقيق الى مدير فندقا سياحي كبير في كارلوفي فاري ، تتبع البطاقات التي تصل من سويسرا ، ويتضح في النهاية أن المستول هو عشيق زوجة مدير الفندق ، الذي يرغب في الاعتناء بطريقة سهلة سريعة .

اكسب المخرج - وقد اشترك أيضا في كتابة السيناريو - الفيلم جسوا من الغموض ، فلم يكن باستطاعة المتفرج ان يخمن من المجرم ، في أي مرحلة من مراحل الفيلم ؟ حتى حينما وصلنا الى ذروة الفيلم ، ورتب رجال البوليس كمينا للمجرم باب اخبروا جميع المشتبه في امرهم ان الوسيط في عملية السرقة سيكون في مقهى معين في ساعة معينة ، فان جميع المشتبه فيهم حضروا الى هذا المقهى في نفس الوقت لسبب او لآخر ، مما حير رجال البوليس المختبئين في المكان ، كما حيرنا نحن المتفرجين ، ولم يتكشف المجرم الحقيقي الا في آخر لحظة . ويهدف الفيلم طبعاً - كما هو واضح من اسمه - الى اظهار نشاط رجال البوليس وتفوقهم على المجرمين في التحايل وفي تزودهم بالأجهزة العلمية الحديثة ، مثل الأجهزة التي وضعت داخل دواليب خلع ملابس العمال في معمل الادوية لتقوم بتصوير كل من يفتح دواليب معين ألياً مع تسجيل الوقت الذي يتم فيه ذلك ، دون أن يشعر الخلل بذلك كما اعجبنا الطريقة التي حوَصر بها الوسيط داخل الباب الدوار .

وكانت الفرصة مواتية للمصور لتسجيل لقطات ممتعة في هذه المنطقة السياحية ، وهو نفس مصور فيلم « طبيب القرية » . أما يوسف بيك ، أحد رجل البوليس المكلفين بمتابعة الموضوع ، فسبق أن شاهدناه كبطل فيلم « لو علمت زوجتي » منذ ثلاث سنوات .

\*\*\*

## ٧ - الحرب والحب

سباريو : ايدى بوكوفكا ، البرت مارسر

أحراج : ستانيسلاف باراماش

مصور : فلاديمير بيسينا

تمثيل : الطفل بافل بلاشيك ، الصبي بافل ماركوش

نعود هنا مرة أخرى للحرب وأحوال الحسب وفظائع الفاشيين ولكنها تحكي هنا من وجهة نظر التجارب التي مر بها الأطفال في الريف وقت الاحتلال ، وبطريقة شاعرية تظهر روح السلام المتوفرة عند الأطفال ، ومن خلال مواقف انسانية معقدة النواحي . والفيلم عبارة عن عدة قصص

تكاد تكون منفصلة ، حاول كاتب السيناريو الربط بينها باستخدام نفس مجموعة الأطفال للقيام بكل الادوار الرئيسية .

يعثر ردكو - ٧ سنوات - على حمامة برية مصابة ، فيحمله معه داخل سترته ، وعندما ينضم الى بقية الأطفال يؤليه المدرس العاشق النزعة ، ويضربه بفرع شجرة على وجهه عدة مرات ، لأن ردكو لا يقبل أن يخبره بأنه كان مع المقاتلين الأحرار المختبئين في الجبال .

يحاول ردكو بعد ذلك أن يضل الجنود المختبئين عن مكان المقاتلين الأحرار دون جدوى ، فيضطر الى العسرى أمام سياراتهم محاولاً أن يسبقهم لتحرير المقاتلين ، وهنا يلتقى بأبيه الذي حرب من الاعتقال ، فيهرب الحمامة . ثم يسرع ردكو الى زميله فنكو المكلف بندق الناقوس الجديد لكنيسة ، فيقنعه بندق الناقوس قبل الأوان حتى يلتفت نظر المقاتلين في مخابئهم .

يعرف ردكو وفنكو على صبي آخر يزوه بالأوسمة الحربية التي حازها أبوه الضابط وشهاداته العسكرية ، وعندما تهاجم الجيوع طائرة نازية يهرب الضابط ويتخلص من بنديته ، فيمضيها اليه فنكو طالباً منه أن يصورها في الطائرة فيرفض . وهنا يجفل الصبي من آية الضابط ويذهب الى حطام السيارة وهي تحترق ويلقى بأوسمة أبيه وشهاداته العسكرية في النار .

يلتقى فنكو بعد ذلك بالمدرس العاشق وهو يحاول الهرب أثناء إحدى المعارك لينضم الى الألمان ، فيحمل فنكو بنديته بجواره ودون أن يعرف كيف يستعملها يطلق النار على مدرسه الخائن ولكنه لا يصيبه .

يتساقط الجليد وتعالى امرأة الالم الوضع ، تساعدنا ناتاشا المحاربة الروسية . يقبل الجنود الألمان في نفس الوقت لتفتيش المنطقة . يحاول ردكو وزملاؤه أن يجذبوا أنظار الألمان بعيداً عن مكان الروسية ، بفناء بعض أغاني الكريسماس . تهدي ناتاشا لردكو قلماً بداخله صورة للكريملين كتذكاري . يصل الألمان الى المكان ، ويستمر الصبي في الفناء . وفيما يسمع الجنود صوت الطفل الوليد فيتجهوا الى مكان الصوت ، ويقبضوا على المحاربة الروسية ناتاشا ، التي رفضت أن تهرب من قبل وصممت على البقاء بجانب لمرأة الحامل لتساعدوا على الولادة .



والفكرة بسيطة وجذابة والتنفيذ بسيط جدا . ومع ان الفنان الكندي نورمان ماكلارن سبق ان أنتج منذ حوالي ثمان سنوات فيلم « جيران » عن نفس الفكرة ، الا أنه لامانع من تكرار هذا الموضوع من أن لأثر لأهميته ، خصوصا وأن طريقة التنفيذ قد اختلفت تماما .

وفيلم « انتباه » من الرسوم المتحركة الملونة أيضا تسبقه بعض صور ثابتة تصورها هوأل الحرب ، وتعتبر الرسوم المتحركة من تطور اساليب الحرب والدمار من الهرواة الى القنبلة الذرية في أسلوب طريف . وبعد ان يصيب الدمار كل مكان ، يخرج الانسان الجديد من مخبئه محاولا استعمال الهرواة مرة ثانية .. وهنا تتوالى على الشاشة كلمة « انتباه » بلغات مختلفة كتحذير للانسان لكي لايسر في نفس طريق الدمار .. والأسلوب جديد لاشك ، والألوان لها ذوق خاص واضح .

وفيلم « ليالي المدينة » ( أبيض وأسود ) عن ليالي براغ منذ غروب الشمس حتى شروقها في اليوم التالي .. لقطات مختلفة من المراقص والمسلاهي تتقاطع مع لقطات لعمال يعملون ليلا في محطات القوى الكهربائية أو في اصلاح الطرق وخلافه .. والفيلم عن النوع الذي يعتمد أساسا على التصوير الممتاز وعلى التركيب - المونتاج المبكر حتى يكتسب الفيلم الأيقاع المطلوب ، دون حاجة الى تعليق أو كلام فالصور تشرح نفسها بنفسها ، ويعتبر هذا الفيلم من الأمثلة الناجحة في هذا النوع من الأفلام القصيرة .

أما فيلم « عاطفة » فهو من أفلام العرائس الملونة وليس له أهمية خاصة . وفيلم « خبزنا اليومي » يعتمد على اللقطات السريعة المتتالية التي تهدف الى تصوير الحياة اليومية الآمنة المطمئنة ، فإذا قامت الحرب عادت نفس اللقطات السريعة لتصور الدمار والخراب اللذين يحلان بالمدينة الآمنة ، معتمدة على إبراز الفوارق الضخمة بين الحياتين .

وأود بعد ذلك أن أذكر بعض الملاحظات العامة ، حول أفلام هذا الأسبوع .

— أغلب الأفلام تعرض لأحوال الحرب وللفظائح النازيين والمصائب والآلام التي تعرض لها الشعب التشيكي أثناء فترة الاحتلال . ونفس الشيء ملحسناه في أسبوع الفيلم السوفييتي ، واعتقد أننا سنلحسه كذلك في أسبوع الفيلم البولندي

يجتمع الأطفال بعد ذلك للعب ويحمل ردكو معه الحماة البرية بعد أن شغيت ، ويطلق ردكو صراح الحماة بينما ينجح لهم تحت أقدامه فيموت . هذا هو موجز لهذا الفيلم الشعاري الذي يفيض بالأحاسيس الانسانية والعواطف المباشرة عن براعة الأطفال وحبهم لوطنهم . وتستخدم الحماة كرمز للسلام وينتهي الفيلم بأن تظهر محفلة في الفضاء ساعد التصوير الممتاز وبطء اللقطات وروعسة الموسيقى التصويرية على اخفاء هذه الخصائص على الفيلم .

لقد انتهى اسبوع الفيلم التشيكي الثاني ، ولكن صورة فنكو « باغل ماتوش » مازالت عالقة بخيالي وهو يتطاع الى اليوم الذي يمكنه فيه ان يحصل بندقية ويحارب بها ، فلما سئحت له الفرصة واطلقها على المدرس الخائن ، خاف ونسى كل شيء وجرى تجاه المدرس لينقله ، ان كان في حاجة الى المساعدة ، وكذلك سنظل نذكر ردكو « بأفضل بلاشيك » الذي كان يحنو على الحماة الجريحة ويتصرف وقت الشدة كالجبار .

لقد سبق ان اخرج مخرجون كثيرون من دول مختلفة أفلاما عن أطفال في وقت الحرب ، نذكر من بينهم فيتوريو دي سیکا وفيلمه « حناحي الأودية » على سبيل المثال . ولكن هل وحل أحدهم من قبل الى مثل هذه الشعارية وهذا التعبير الفني الرفيع ؟ .. لاعتقد ، أننا ننتظر الانتاج التالي للمخرج باراباش وكلنا أمل في أن يستمر تقدمه في هذا الاتجاه الإنساني العميق .

## الأفلام القصيرة

أما الأفلام القصيرة التي عرضت خلال الأسبوع فهي على الترتيب ، « مكان تحت الشمس » ، « انتباه » « ليالي المدينة » « عاطفة » « خبزنا اليومي » .

وفيلم « مكان تحت الشمس » من الرسوم المتحركة الملونة ، وهو مرسوم بأسلوب جديد يعتمد على خطوط بسيطة قليلة ، كما يتضح من الصورة المرفقة . وقصته تدعو الى السلام والتآخي .. شخصان يتنازعان رغبة في الدفء على قطعة صغيرة من الأرض تصل اليها اشعة الشمس وبينما هما يتشاجران اذ تختفي الشمس تماما .. فيشجران بالبرد ، ويلتصقان ليدفء كل منهما الآخر ويتآخيان .. وترسل الشمس أشعتها من جديد .. ويجلس الشخصان معا تحت أشعة الشمس في سلام ،

بالرغم من مضي سبعة عشر عاما على انتهاء الحرب الأخيرة . فلصالح من تثار هذه الصفات والكراهية باستمرار ؟ ان كانت هذه الدول فعلا تنشئ السلام فلماذا لا تدعو افلامها الى التسامح والتآخي خصوصا وان نصف المانيا يكون معها حاليا مسكرا واحدا . انى أمل ان يقل انتاج هذا النوع من الافلام لتحل محلها افلام من نوع آخر تملأ النفس طمأنينة وتبشر بعالم افضل يسوده التسامح والتفاهل عن الاخطاء .

— تميزت الافلام التشيكية بحسن تعبيرها عن البيئة المحلية ( ماعدا فيلم « الرجل ذو الوجهين » ) وسبب ذلك هو الاكثار من التصوير الخارجى فى الشوارع والحدائق ، والى قدرة الفنانين على نقل الاحساس بالبيئة الى المتفرج ، وهذه الخاصة تضيف ميزة اخرى الى اسابيع الافلام هذه . فالمتفرج يعيش فى جو جديد عليه ، يدرس عادات شعب آخر وتقاليد من واقع التفاصيل التى يراها ويسمعا ، ويستخلص لنفسه مستوى المعيشة التى يجيها .

— من الواضح ان الدول التى امنت صفاء السينما ليس فيها نظام « النجوم » الذى ابتدعته هوليوود ، وما زالت تسيطر عليه حتى الآن ، من حيث عواصم السينما التى تقلدها ، فجميع الممثلين التشيكيين ، رجالا ونساء مظهرهم عادى للفنانية يقومون بأدوار اشخاص عاديين من عامة الشعب .

— مما يلفت النظر عدم تكرار ظهور أى ممثل من ممثلى الادوار الرئيسية ، مما يدل على وفرة عدد الممثلين هناك . حتى الممثلة المعروفة يانا بريخوفا والتى علمنا انها اكثر الممثلات الشابات ظهورا على الشاشة ، لم تظهر خلال هذا الاسبوع الا فى فيلم واحد هو « المثل الأعلى » . ومن الممكن طبعا مقارنة هذه الحال بالحال عندنا .

— لم نشاهد فى هذا الاسبوع أى فيلم من اخراج ييرى وايس ، أشهر مخرجى السينما التشيكية ، ولكن عوضا عن ذلك ان شاهدنا فيلما من اخراج تليدزه ومساعدته المخرج الجديد الفد زيبنيك بريغ ، الذى قدم لنا التجربة المتكررة « الرجل ذو الوجهين » كما استمتعنا بشعاعية المخرج ستانسلاف باراباش فى « الحرب والحب »

— لاحظنا حسن اختيار اماكن التصوير الخارجى فى افلام هذا الاسبوع ، وكانت حوادث بعض هذه

الافلام تدور — عمدا — فى مناطق سياحية لها شهرتها . بهذا لو راينا نفس الشيء فى افلامنا ، وبخاصة الافلام التى ننتخبها لتمثيلنا فى الخارج سواء فى المهرجانات او فى الاسابيع المعانة .

— ادهشنى قلة عدد الافلام القصيرة التى اشتركت بها تشيكوسلوفاكيا فى هذا الاسبوع ، وهو خمسة افلام فقط . وكنت اتوقع ان اشاهد حوالى ثلاثة افلام قصيرة مختلفة فى كل برنامج ، خصوصا ونحن تعلم مدى اهتمام الدولة هناك بانتاج الافلام القصيرة والتوسع الكبير الذى شمل هذا الميدان . مما يؤكد ان عدد الافلام القصيرة التى تنتج فى تشيكوسلوفاكيا يعد بالثبات كل سنة .

— لاشك ان تنظيم مؤسسة دعم السينما لهذا الاسبوع يعتبر خطوة موفقة فى سبيل ترويج الفيلم العربى ، وفى سبيل التبادل الثقافى وتزويد المعلومات السينمائية ، حتى يقف كل مهتم بالسينما على آخر ماوصلت اليه الدول الاخرى من مستوى وحتى تعرف اين تقف نحن بين هذه الدول . وادو اتمام هذه الرسالة بان تمتد هذه الاسابيع الى دول اخرى ، لى انتاج سينمائى على مستوى عال بولكننا محرومين من مشاهدة افلامها لأسباب لانعزها مثل الشيوع واليابان والبرازيل والارحنتين وخلالها

\*\*\*

وبعد ان شاهدنا اسبوع الفيلم السوفيتى واسبوع الفيلم التشيكي ، وسنشهد اسبوع الفيلم البولوى خلال هذا الشهر ، ثم الفيلم اليوغوسلافى بعد شهرين ، وكل هذه الافلام تنتمى الى صناعات مؤمنة ، الا يجوز لنا ان نتساءل ان كان من الاصول لنا ، فى ظروفنا الحالية ، ان نطبق نظام التاميم على صناعة السينما عندنا ، حتى نضمن لها التنظيم وحسن التخطيط تحت اشراف الدولة ، بدلا من الارتجال الذى تنهبط فيه افلامنا . الا يمكننا ان نسفيد من تجارب هذه الدول ؟ وكما ذكرت فى اول المقال ، ان التاميم لايعنى تقليد حصرية المشتغلين بالسينما وكبت القدرات الخلاقة . والا فكيف انتجت هذه الدول الروائع التى تعرضها علينا عاما بعد عام ؟ ان التاميم يعنى أولا التنظيم والتخطيط ، والسير فى طريق سليم نحو هدف واضح .

وقد اصبح الموقف يستدعى التفكير فعلا .

# من روائع الفن المصري

تعال  
مع حثب  
ونفرت



بقلم : الدكتور محمد أنور شكرى

ليس فيما خلفه المصريون القدماء من تراث ما يضارع ما حفظنا من فنونهم وصناعاتهم ، فما بقى من آثارهم في الدين والآداب ، وما يعرف من علومهم في الرياضة والفلك والطب والكيمياء لا يسسبو إلى ما بلغوه من آفاق في التصوير والنقش والنحت والعمارة وكثير من الصناعات ، مما يبرر الاعتقاد بأنه مهما كانت أسباب الحضارة المصرية وأغراضها فهي في أحسن مظاهرها حضارة فنية راقية ، أسهم فيها الفنان والصانع بأوفى نصيب .

وكانت صناعة التماثيل من الحجر والحشيش والابنوس والعاج والذهب من الصناعات الراجحة في مصر ، إذ كانت العبادات المختلفة تتطلب إقامة التماثيل للآلهة والملوك في المعابد في كافة أنحاء البلاد ، ولم يلبث أن تيسر أيضا تلكهنة وعظماء الأفراد إقامة تماثيل لهم في المعابد ، لتكون في حماية الآلهة ولتنعم ببعض ما كان يقدم لهم من قربان اعتقادا بأن في ذلك ما يفيد أصحابها على نحو ما ، وفي عصور ما قبل التاريخ كان يودع بجانب جثة الميت في مقبرته تماثيل نسوة ورجال ، يظن أن منها ما كان يمثل الأم التي تلد من جديد ، والزوجة التي كان يرجو أن يتم بصحبته في الآخرة ، والراقصات اللاتي يدخلن السرور على قلبه ، والخدمات اللاتي يهينن له طعامه وشرابه ، والخدم الذين كانوا يقومون على خدمته وحراسته ، كما كان منها ما يمثل أعداءه ، وقد قيدت أدعهم من وراء ظهرهم حتى لا يناله منهم أذى .

وفي الأسر الثالثة بدأت عادة إقامة التماثيل في المباني الجنائزية للعقابر ، لتدل الروح على مكان دفن صاحبها ، ولم تلبث أن أصبحت لها أغراض أخرى فبدأت تقيم لها القبابين ، ويضم إليها تماثيل الزوجة والأولاد ليحتل الميت بصحبته في العالم الثاني ، وتقام بجانبها تماثيل الخدم تمثلهم وهم يعدون طعامه وشرابه أو يؤدون له خدمات أخرى .

وكان المثال منذ بداية الأمر يركز عنايته في رأس التمثال لأنه أهم أجزاء الجسم ، وفي ملامح الوجه منه تتجلى معالم صاحبه . وقلتزم التماثيل المصرية ، فيما عدا تماثيل الخدم ، أوضاعا محدودة لتأكيد تنمائها ، إذ يمثل أغلب أصحابها واقفين أو جالسين ، ويضيق كثيرون من المحدثين بهذه الأوضاع ويعبدونها من مثالب الفن المصري ، بيد أنها أوضاع اقتضتها الأغراض التي كان المصريون يرجون تحقيقها من التماثيل ، إذ ما كان ينبغي أن تمثلهم في أوضاع تخالف ما كانوا يتصورونه من مظاهر الوقار والعظمة والجلال ، وما كان للمثال المصري أن يجسد عما كانت تفرضه العقائد ، ليرضى وجهات النظر الحديثة، ولو كان تمثيل الحركة ما يتفق والأهداف المرجوة من التماثيل المصرية لما قصرت مهته وكفاته عن إجابة تمثيلها ، إذ ليس ذلك بأصعب من تمثيل الوجوه

وهي آثار فنونها وصناعاتها تقوم في ربوع مصر وتلا متاحف العالم بما يجاوز كل عد ، ويفوق في كثرته ما حفظ من آثار أية أمة أخرى ، ويدل على كثرة الفنانين والصناع المهرة كثرة الإبداعات عندهم في أي بلد آخر . وهي في مجموعها تتميز بطابع خاص يميزها عن سائر ما خلفته الأمم الأخرى من فنون وصناعات ، وينم عن وحدة الجنس والعقائد والتصورات ، وما كان للبيئة والظروف الطبيعية من أثر بالغ فيها . ومع ذلك فهي في حدود هذا الطابع المصري الصميم مختلفة الطرز ، حتى أنه ليدعشنا ماتلد عليه في كثير من الأحيان من براعة في ابتداع الصور والأشكال رغم ما كانت تفرضه التقاليد والعادات من قيود وأوضاع . وما تشابه منها فأنه لا يخفى على عين الفاحص المدقق ما فيه من اختلاف في الدقائق والتفاصيل ، مما يرجع إلى اختلاف الفنانين والصناع وإن لم يثبت التاريخ في أغلب الأحيان أسمائهم ، ويكشف عن أشخاصهم . وهي بذلك كله تفيد في استقراء عقائد المصريين وأخيلتهم ، والتعرف على أحاسيسهم ومشاعرهم ، كما تتراعى فيها أصدا حيواتهم وما تعرضوا له من أحداث سياسية واقتصادية وما عرفه المجتمع من أخلاق وآداب سلوك .

وفنون مصر وصناعاتها أعمال أصيلة تمتد جذورها إلى أزمنة سحيقة فيما قبل التاريخ ، ومازال أصحابها منذ بدايتها الأولى يهدفون بها نحو الوضوح والنظام والوقار والجلال ، ودقة الصنعة وإحكامها حتى بلغوا من ذلك كله في مستهل عصورهم التاريخية مستوى عاليا ، لم يلبث أن بلغ غاية كماله . وقد قسدر للحضارة المصرية أن تعيش آملا طويلة ، وتداولتها فيها عصور مجيد وفخار ، بلغت فيها الفنون والصناعات غاية ازدهارها ، وخلف كل عصر من روائع الفنون وبدائع الصناعات ما يثير الإعجاب ويستوجب التقدير ، ويورث في نفس الوقت الأسى على ماتلد أو أقل من غر خلال القرون السالفة . وما من ريب في أنه قد أعان المصريين على الإبداع والبراعة فيما أنتجوا ما كانوا يمتازون به من إحساس فني دقيق وقوة ملاحظة ومهارة في الصنعة على قلة أدواتهم وبساطتها . وساعدهم على الاكثار من الأعمال الفنية والصناعية وفرة المواد الأولية في بلادهم وجلب ما كان ينقصهم منها من الاقطار المجاورة .



« نلرك » . تشع من عنها نور يلى ، وجهها الجعول

عام ، ببراعة ممتازة فى صناعة التماثيل الصغيرة من العاج رغم ما أصابها من القدم ومن رطوبة الأرض من تلف . ولم يلبثوا أن عمدوا إلى الحجر ، رخوا وصلدوا ، فتحثوا منه فى خشية وحذر بعض التماثيل وكانت مكورة مغلوطة ، جافية السمات ، مقتضبة التفاصيل ، ولكنهم وجدوا فى مادتها ما يتفق وما كانوا يصبون إليه من خلود . ومنذ أواخر الأسرة الثانية برز من المثاليين من ملك ناصية عمله ، واستوت له كفاءة ممتازة وقدرة بارعة فى نحت التماثيل من الحجر فى بساطة ويسر وبغير تكلف أو تصنع ، مما غدا من الميزات البارزة للحضارة المصرية .

ومن أجمل أمثلة فن النحت فى بداية الأسرة الرابعة تمثال رع حنب ( رع راضى ) ، ونفرت ( جميلة ) ، وهما من حجر الجير ، عثر عليهما فى القرن الماصى فى مقبرتيهما بالقرب من هرم ميدوم .

الناضرة والأجسام الرشيقة فيما صنع من تماثيل . وما يخفى أن الحركة حادث عارض ، محدودة الغرض وموقوتة بزمن ، لها بدايتها ونهايتها ، وليست تزيد عن فترة قصيرة مهما طال أمدها ، مما يتنافى والغرض من التمثال المصرى الذى كان يرجى منه أن يمثل صاحبه فى صورة خالدة على الزمن ، تزول الأحداث وهى باقية . وليس الوقار والجلال والصورة الخالدة إذا أجيد التعبير عنها ، بأقل روعة من تمثيل الحركة مهما اختلفت أشكالها وصورها ، وقد أبدع المثال المصرى تمثيلها جميعا بما أدهش أهل الفن فى كسل عصر ، ويحس بروعته كل ذى حس سليم .

ومنذ العصر الحجري الحديث أخذ المثالون المصريون يصنعون التماثيل من الصلصال والفخار ثم من العاج ، ويشهد ما حفظ منها ، من أواخر ما قبل الأسرات وبداية الأسرات ، منذ خمسة آلاف

ويضم الشعر المستعار عصابة بيضاء محلاة بأزهار بلون أحمر وأخضر وأسود ، في حين يزين صدرها عقد عريض من ألوان متعاقبة هي الأزرق القاتم والأخضر والأحمر . وهي ترتدى قميصا من فوقه رداء طويل يمس طرفي كتفها ، ويشف عن أشكال ثديها وذراعيها ، وتبين منه يدها اليمنى مبسطة تحت ثديها الأيسر .

ويتميز هذان التمثالان بجدة الوانها وبراعة نحتها على أن الاقدام متضخمة والارساخ غليظة جافية . والعينان من كل تمثال تشعان نورا وتضفيان عليه حياة قوية ، حتى انهما لدقة مساعتهما لتوهمان بأنهما طبيعيتان . وقد صنعت مقلة العين من مرو أبيض غير شفاف ، والقرنية من حجر البللور ، والقرنية من مادة سمراء وشبهاء . ولعل مما يشهد ببراعة صنع التمثالين وشدة محاكاتها للطبيعة ان العمال الذين كسفوا عنهما ولوا مدعورين معتقدين أن الموتى هبوا من رقادهم يحاسبونهم على اقتحامهم مشواهم الأخير . وهما يكن من أمر فما من ريب في أنهما من مفاخر كلى النحت في أي زمان ومكان ، وإن صانعهما المجهول كان عبقرىا فذا ، وقد كفل بعمله لزمانه وأمنه الخلود ، وهو لذلك يستحق كل تقدير وتمجيد .

وقد شغل الزوج عدة وظائف كبيرة ، منها رئاسة كهنة عين شمس وقيادة الجيش . ويمثله تمثاله بشعر قصير وقبة بيضاء قصيرة ، جالسا على مقعد بسيط ذي ظهر مرتفع كتب عليه القابه واسمه بمداد أسود في خط هيروغليفي جميل . وقد أبدع المثال تمثيل ملامح الوجه في دقة ومهارة حتى أنها لتكشف عما وراءها من عظام ، كما أجادتتمثيل عضلات الصدر والذراعين وعظام الركبتين . وتوحى الفضون بين الحاجبين ، والكسور من حول الفم ، واعتدال الأنف ، واتساع المنخرين ، وغلظ الشفتين بأن الوجه يمثل صاحبه في شيء كثير من الصدق . ويخط الشفة العليا شاربان صغيران ، بعضهما مخفور وبعضهما ملون بلون أحمر . ويحيط بالرقبة خيط أبيض تتدلى منه تيمحة وخرقة واحدة وتقع اليد اليمنى مضسومة على انصدر بينما تستقر اليسرى مقبوضة أيضا على فخذها على تقيض وضع اليدين في تماثيل الأسرة الثالثة ، وامن ريب في أن اليد المضسومة إنما تكنى عن قبضها على إحدى أمارات الشرف مما يتعدى تمثيله في التماثيل من الحجر . ويؤلف ظهر المقعد ذي اللون الأبيض الناصع خلفية صالحة لجسم الرجل ذي اللون الاسمر .

ويمثل التمثال الثاني صاحبة سجاسة أيضا على مقعد ذي ظهر طويل ، بوجه متلذذ ريان ، وعنق مسدير غليظ ، وعلى رأسها شعر مستعار قصير غزير يبين من تحتها على جبينها شعرها المفروق .





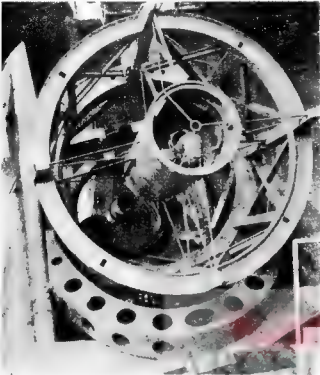
في عالمنا هذا، حيث التكنولوجيا تتقدم بسرعة، فإننا نحتاج إلى طرق جديدة لتخزين المعلومات. هذا هو الهدف من هذا المشروع، وهو محاولة لتجميع كل ما نحتاجه في مكان واحد. نأمل أن يكون هذا المشروع مفيداً للجميع.

في عالمنا هذا، حيث التكنولوجيا تتقدم بسرعة، فإننا نحتاج إلى طرق جديدة لتخزين المعلومات. هذا هو الهدف من هذا المشروع، وهو محاولة لتجميع كل ما نحتاجه في مكان واحد. نأمل أن يكون هذا المشروع مفيداً للجميع.

في عالمنا هذا، حيث التكنولوجيا تتقدم بسرعة، فإننا نحتاج إلى طرق جديدة لتخزين المعلومات. هذا هو الهدف من هذا المشروع، وهو محاولة لتجميع كل ما نحتاجه في مكان واحد. نأمل أن يكون هذا المشروع مفيداً للجميع.

في عالمنا هذا، حيث التكنولوجيا تتقدم بسرعة، فإننا نحتاج إلى طرق جديدة لتخزين المعلومات. هذا هو الهدف من هذا المشروع، وهو محاولة لتجميع كل ما نحتاجه في مكان واحد. نأمل أن يكون هذا المشروع مفيداً للجميع.

في عالمنا هذا، حيث التكنولوجيا تتقدم بسرعة، فإننا نحتاج إلى طرق جديدة لتخزين المعلومات. هذا هو الهدف من هذا المشروع، وهو محاولة لتجميع كل ما نحتاجه في مكان واحد. نأمل أن يكون هذا المشروع مفيداً للجميع.



وهذه مسحة الارض « التليسكوب » تدور في  
السما ، وتظهر في كل أنحاء الكون ، عليها  
تري حدثا جديدا !

وسيدخل في بنائه حوالي ٢٠ ألف طن من الصلب  
و ٦٠٠ طن من الالومنيوم و ١٢ ألف متر مكعب من  
المسح ، وسيكون معدا للرصد في نهاية ١٩٦٢ .

وبمثل هذه العيون العجيبة ، اكتشف العلماء في  
الآكون حقائق غريبة ، فقد سجل العالم السوفيتي  
النائب دكتور « يوري بارسكاي » في أغسطس  
عام ١٩٦٠ حدثا غريبا تجري اموره في مجرتنا ، اذ  
وجد فيها لهيبا ضخما ، وكأنه ياكل نجومها اكلا ،  
وانه يستنفذ في كل سنة كمية من المادة ، تساوي  
ما يوجد في شمسنا ٠٠ وذكر بارسكاي ان اللهب  
الذي يطلق بهذه السرعة ، ما هو الا مجرد حدث  
غريب ظهر قريبا ، ولو انه كان قديم العهد ، لاني  
على كل ما في مجرتنا من بلايين النجوم منذ زمن  
بعيد !

المسافة بيننا وبينها تبلغ  
 $186.000 \times 60 \times 60 \times 24 \times 360 \times$   
 $7.000.000.000$  ميل !

وليس لمثل هذا الرقم مغزى في اى عقل بشرى مهما  
أوتى من قوة الخيال ، ولكنه يدل على ان الكون  
لا اول له ولا آخر .

وجاء الاتحاد السوفيتي واعلن عن انشاء عين  
اخرى ، تستطيع ان تجوب أنحاء الكون ، وترصد  
من عجائبه ما لم يرصد تليسكوب جبل بالومار ،  
اذ يبلغ قطر عدستها ٢٣٦ بوصة .

وجاءت امريكا مرة اخرى ، ورصدت ٧٩ مليون  
دولار لانشاء اكبر مرصد في العالم ، وسيكون قطره  
٦٠٠ قدم ، ومحيطه حوالي ٥٥٠ مترا ، وارتفاعه  
٢٠٠ متر ، ومساحة سطحه العاكس سبعة أفدنة ،





١٩٢٨ و ١٩٢٤ ، لا يستبعد ان تكون اصواتا صادرة من الكواكب الاخرى ، ولكن احدا من اهل الارض لم يستطع ان ينفهم مفرها حتى الآن ! »

ورسم لنا دكتور « اوتو ستروف » - اعظم عالم يمكن الرجوع اليه في المسائل الفلكية - رسم لنا صورة الكون على انه مجموعات ضخمة من النجوم ، تختلف فيما بينها من حيث العمر والحجم ، فمنها ما هو حديث السن ، ومنها ما هو عجوز ، ويعتبر شمسا وكواكبا في مرحلة الشباب ، اذ يبلغ عمر الارض مثلا ما بين بليونين وخمسة بلايين سنة ، وفي الكون ملايين اخرى من الكواكب يتساوى عمرها مع عمر الارض !

ويقدر « ستروف » عدد النجوم او الشمس التي تسبح في مجرتنا بحوالى ١٠٠ بليون نجم ، وان ١٠ ٪ من هذه النجوم لها كواكب تدور حولها ، ولو قدرنا لكل نجم من هذه البلايين العشرة خمسة كواكب في المتوسط ، لتجمع لدينا حوالى ٥٠ مليون كوكب ، ولو فرضنا ان كوكبا واحدا من بين خمسين يصلح لظهور الحياة عليه ، فسيكون في مجرتنا حوالى بليون كوكب معمر ، تحتل المحلقات الدكية ما بين ٥٠٠ مليون وعشرة ملايين كوكب منها !

ولا يستبعد ان تكون الحياة قد ظهرت في الكواكب الاخرى على صورة ارضية ، ويكون الانسان قد توزع في ملايين الكواكب وعمرها ، واصبح لكل كوكب منها مدنيته وحضارته ، وعلمه وفنه !

ويتساءل العالم البولندى « جان جادوسكى » الى اين تتوجه البعث عن عوالم يمكن ان تزخر بالحياة ؟ !

ويجب على هذا بقوله : « اذا استغنينا المعادلات الرياضية ، والتفكيرات العلمية ، وطبيعة الكون والبيئة ، وكانت لدينا سفن فضائية تسير بسرعة قريبة من سرعة الضوء ، لتقطع مسافة قدر بحوالى ١٧ سنة فضاء ، فانها ستمر في طريقها بقرعة وخمسين نجما غير نجما ، وهذه هي اقرب النجوم اليها »

ومن هذه النجوم ، توصلنا الى ان ٨٠ نجما منها لا يساعد الجو المحيط بها على الحياة اطلاقا . ويتبقى لنا بعد هذا ستة نجوم ، احدها ويسمى « آتلير » له جو يبلغ اتساعه حوالى ٣٥٠ مليون ميل ، ولكن ثبت ان النجم يدور بسرعة فائقة ، ولهذا يتعذر وجود كواكب في هذه المنطقة ، أما النجمان الاخران ، فيدوران بسرعة مقبولة ، ولهما كواكب تدور حولها ، ولكن الجو لا يساعد على الحياة لضيقه .

سنستطيع ان نحل مشاكلنا الصحية والعلمية ، وسنعيد بحره من سفينسونا في ميادين العلم والاختراع .

وافترض الدكتور « فريمان دايسون » - وهو واحد من الذين يشتغلون بالعلوم الفلكية البحتة - افترض بان تتوجه التليسكوبات اللاسلكية الى النجوم التي نكتشفها ظلمة من نوع غريب ، ولهذا الاقتراح - من وجهة نظره - سب وجيه يدعو اليه . . فهو يقول ان تلك الظلمة التي نكتشف النجم او النجوم ظلمته مفتعلة ، من صنع مخلوقات تعيش هناك ، وقد سبقتنا في عالم العلم والصناعة والاختراع منذ الاف السنوات ، وان هذه المخلوقات كانت تعيش على كواكب كما نعيش نحن على الارض ، الا انهم استطاعوا ان يقيموا كواكب صناعية كثيرة تدور حول نجومهم ، وان هذه الكواكب اهله بالسكان . . وكان نتيجة لهذا ان اكتشفنا امثال هذه النجوم ظلمة غريبة - وظهرت صورتها وكأنها مصباح تدور حوله عشرات الآلاف من العراشات ، فتحجب عنا نوره !

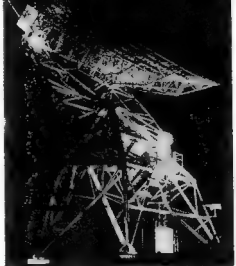
وليس بعيد - بعد مئات او آلاف السنوات - ان ينتج الانسان في اطلاق الكثير من سفن الفضاء او الكواكب الصناعية التي تدور في المجويعات الشمسية ، وعندئذ ستظهر شمسة لهم كما ظهرت شمسه لنا على الارض !

ويؤكد « دايسون » نظريته بدراسة الأشعة تحت الحمراء ، ذات موجة خاصة ، ومن موجات هذه الأشعة واختلافاتها نستطيع ان نعلم ان كانت آتية من كواكب صناعية مسكونة تدور حول النجوم او انها مظهر جديد من مظاهر الطبيعة التي لم نستدل عليها بعد .

ونشر دكتور « ن. بريسويل » من جامعة ستانفورد بحثا في مجلة « الطبيعة » Na ture وهي واحدة من كبرى المجلات العلمية البريطانية . قال فيه :

« ومن الطرق التي يجب ان ننمى في البحث عن امكان وجود حياة في الكون ، هي اطلاق الفاعل الصناعية من الارض لتدور حول الف كوكب من الكواكب التي تتبع النجوم القريبة ، وتكون بمثابة جواسيس تنصت الى تردد أية اشارات ، وعندما تتقبلها ترد عليها بنسخ قوة ترددها ، فلذا تكورت الاشارة بينهما بصورة منتظمة ، دل هذا على ان الذي يبعث بها لا بد وان يكون مخلوقا ذكيا ! »

ويقول بريسويل : « ان الاصداق الكونية القريبة التي وصلت الى الارض على هيئة ترددات لاسلكية في عام ١٩٢٧ ،



الراديو تليسكوب ( ٨٥ قدما ) يتجه الى السماء على تقبل إشارة من المخلوقات الأخرى في الكون !

حوالها ، فكل نجم منها كوكبان صالحان لنشوء الحياة فيهما ، أي أن فرصة وجود مخلوقات على أحسن تقدير تقع في سنة كواكب ، وعلى أسوأ تقدير في ثلاثة فقط . ومع كل هذا فإن أقرب حياة البسا بعصلها عنا ١٠٠ مليون مليون ميل !

ولا زالت العين ترصد أحداثها ، ولا زالت الأذن تسمع إلى أسرارها منذ سوات خبيث بومبا هذا ، وقد تمر أجيال وأجيال قبل أن نتبع في الاتصال بالمخلوقات التي تسكنها ، ولا ندري بعدها مصيرنا منهم . هل حرب أم سلام ؟ وهل سحر أم ليم مساكلكم ، أرأيتم عم الذين سمعوا لسا مساكلكم ؟

### الأذن تكشف لنا أسرار كواكب الشمس

وتقبلت أذن الأرض - عندما تسلطت العين على كوكب المشتري - إشارات آتية على هيئة نبضات ضخمة من الطاقة ، في كل ثانية واحدة بتقلبها ، وكل نبضة تتساوى في قوتها عشرة قتابل هيدروجيني حصة !

ودلت الدراسات التي أجريت على هذه الإشعاعات إلى المجال المغناطيسي لكوكب المشتري يعادل المجال المغناطيسي للأرض بحوالي ألف مرة ، وفي جوفه كبرا من المواد الإشعاعية والمصورة ، وهذه لا تستقر على حال ، بل يحدث فيها اضطرابات وانفجارات متتالية ، تأتيها على هيئة نبضات متتالية .

ويخلق المجال المغناطيسي لكوكب المشتري كمية من الطاقة الإشعاعية أكبر بحوالي تريليون مرة من الأحزمة الإشعاعية التي تحيط بالأرض في طبقات الجو العليا ، ويقدر العلماء ارتفاع أحزمة المشتري الإشعاعية بحوالي ٢٥٥ ألف ميل ، ولن تستطيع أية سفينة فضائية أن تتجه إلى هذا الكوكب أو أن تتركه ، فستحترق في إشعاعات أحزمته المدمرة .

وتسلط الراديو تليسكوب بعد هذا على كوكب الزهرة ، ولاحظ في السنة الماضية لأول مرة أن سطح الكوكب صلب ، وتصل درجة حرارته إلى ٣٠٠ درجة مئوية في بعض الأحيان ، وأن الاختلاف في هذه الدرجة ما بين ليل ونهار اختلاف ضئيل ، وعلى هذا الأساس ، فلا يمكن أن يوجد على هذا الكوكب ماء سائل كالذي يوجد في محيطاتنا وبحارنا !

ويطلق على الجو المحيط بالنجم والذي يصلح لتطور الحياة اسم « إيكوسفير » والإيكوسفير الشمسي يبدأ على بعد ٥٨ مليون ميل منها ، ويصح كوكب « عطارد » على حافته ، ولذلك فهو سكتوي لحيها ، ولا يمكن أن تظهر عليه حياة .

ويبلغ اتساع الإيكوسفير الشمسي ١١٥ مليون ميل ، تقع فيه الزهرة إلى الداخل ، ثم الأرض فالمرخ إلى الخارج ، وكان موقع أرضنا في وسط هذا الحيز شأن كبير في اعتدال جوها ، وظهور الحياة عليها .

ونعود إلى المجوم الثلاث المتبقية لنا من الأربعة والخمسين نجما ، والتي تسلط عليها الآن عين الأرض وأذننا وهي :

١. أبسيلون أوريداني ويفصلها عنا ١٠٨ سنة ضوئية .

٢. إبسيلون انداي ويفصلها عنا ١١٤ سنة ضوئية وناو سيتاي ويفصلها عنا ١١٨ سنة ضوئية

واختار العلماء هذه المجوم لأنها تتساوى مع الشمس في كتلتها وحجمها ، وأن حافة الإيكوسفير تبعد عن كل منها بحوالي ٤٦ و ٤٠ و ٣٠ مليون ميل على الترتيب . وأهم من هذا وجود كواكب تدور

وتفقرت اشعة الشمس وحرارتها الملتبحة الى الورا ، الى جبتها هي ، وشيئا فشيئا تغير المريح ، واصبح لا يساعد على الحياة ، وقد تنطلق اليه سفن الفضاء بعد سنوات ، لتكشف لنا عن حضارة كانت هناك تقوم ، ثم تركت آثارها على هيئة مدن خاوية ، ومتمشآت خربة !

**« تلك الأيام نداولها بين الناس » ..** تلك الأيام نداولها بين الكواكب .. فجاءت الأرض في المنطقة المعتدلة ، وظهر عليها الجنس البشرى في الوقت المناسب ، واصبح اليوم مثلي ومثلك ، عقل راجع ، وراث خالد ، ومدينة عريقة ، وسفن تجوب الفضاء !

**ولكن .. ماذا بعد غد ؟!**

والغد هنا ايضا على اساس كوني ، فالايكوسفير الشمسي يتحرك باستمرار نحو الشمس ، ومعنى هذا أن أرضنا سوف تتعرض لبرد قاتل لا يتحملها البشر ، وقد تتجمد الأنهار والبحار والمحيطات ، وتغطي الأرض طبقات من الجليد فوق طبقات ، وتصبح مينة كما مات المريخ من قبل !

ولن اذهب بعيدا .. فان الشيء الذي اكتشفه علماء الفيزياء على أرضنا قد يكون مؤيدا لهذه النظرية .. لماذا وجدوا ؟

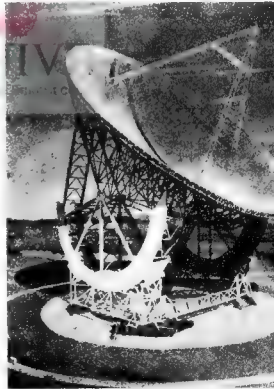
لقد كانت أرضنا في الأمان الغابرة بصورة غير الصورة التي نراها عليها اليوم .. اذ دلت الدراسات الحجرية على أن قطبي الأرض كانا فيما مضى معتدل الحرارة ، وعلى أرضهما الخصبة ، نباتات الغابات والمرعى ، ورتعت الحيوانات والمواشي ، وحلقت في جوهها الطيور !

وكانت اشعة الشمس الحارقة تنسلط على المنطقة الاستوائية والمعتدلة - اللتان تعيش فيهما اليوم - وخلقت منهما جحيما لا يطاق ، ولم يستطع أن ينمو فيهما نبات ، ولا يعيش حيوان .. وانحصرت الحرارة شيئا فشيئا ، وتراجع الايكوسفير الشمسي قليلا ، فتجمد القطبان ، وغطتهما الثلوج ، وهاجرت النباتات والحيوانات الى حيث تعيش اليوم .. وقد يأتي - الفسد - الذي تنفطى فيه كل الأرض بالثلوج ولن ندرى مصيرنا بعد هذا فها قد خلقنا المعجزات في سنوات قليلة ، ولا نعرف ما حدود العقل البشرى بعد آلاف السنوات ، فهل سيأتي على الإنسان حين من الدهر ، يهجر فيه أرضه ، بعد أن تصبح جحيما من البرودة ، ويقسم

ويعود بنا العلماء الى الماضي البعيد ، فيقولون ان الشمس كانت اشد حرارة مما هي عليه الآن ، وكانت اشعاعاتها الحارقة تنطلق بعيدا بعيدا في الفضاء ، وان أرضنا التي تحتل مركزا ممتازا اليوم في وسط الايكوسفير ، كانت فيما مضى حافته لتكتوى بالهيب ، وكان **المريخ** في أيامه الغابرة يحتل نفس المركز المرموق الذي تحتله أرضنا اليوم ، وليس بعيد أن تكون قد نشأت عليه مدينة وحضارة ، عندما كان جوه معتدلا ، ولا يستقبل من اشعة الشمس الا القدر الذي يجعل درجة حرارته مناسبة كدرجة حرارة أرضنا في هذه الأيام !

ولكن الحال تغير اليوم ، واليوم هنا على مقياس كوني ، فقد يكون مليون أو عدة ملايين من السنين ،

اضيق « راديو ليسكوب » سيتم إنشاؤه في عام ١٩٦٢ .. وسري ويسمع ما لم يره ويسمعه أي راديو ليسكوب انتهى من قبل يبلغ قطره ٦٠٠ قدم ، ومحيطه ٥٥٠ مترا ، وارتفاعه ٢٠٠ متر ، ومساحة سطحه العاكس سبعة أقدام !



وعل سيخنغ الانسان ويستسلم ليطويه الصقيع  
في جنباته مع غيره من مخلوقات ؟!

والجواب ان الانسان مخلوق ذكي ، وقد توصل  
الى عزو الفضاء فى سنوات قليلة ، وليس بعيد أن  
يتجول فى سفن الفضاء كيف يشاء بعد آلاف  
او عشرات الآلاف من السنوات . اذ لا بد أنه  
سيحقق كثيراً من المعجزات خلال هذه الفترة  
الطويلة .. وقد يصل الى كواكب تتبع نجوما أخرى  
غير شمسا ، ليستمرها .

الا ان العلماء يتساءلون وهم حيارى : اذا حل  
الانسان باحد تلك الكواكب ، وقابلته مخلوقاتها  
الذكية او الغبية ، فهل ستقابلها بالسماوات والترحاب ،  
او باللعنات والسباب او لعل المسألة تصل بها الى  
قتله ؟

ومن يدري ؟ .. لعل الآية الكريمة « ومن آياته  
خلق السموات والأرض وما بث فيهما من دابة ،  
وهو على جمعمهم اذا يشاء قدير » تتحقق يوما ما ..

مدنيته وحضارته فى سفن فضائية تدور حول  
الشمس كما تدور الفراشات حول مصباح مضيء ،  
وتخلق منها ظلمة مصطنعة ، وتصبح كالنجوم  
الأخرى التى نراها اليوم بتليسكوباتنا ، فنرى حولها  
ظلمة محيرة قد تكون هى الأخرى كواكب  
صناعية ؟!

او هل سنهجر أرضنا ، ونعمر كوكب الزهرة ،  
الذى سيصبح - بعد غد - جنة الله فى كونه ؟ ..  
ولم لا .. ما دام الايكوسفير يسير ، حتى يأتى يوم  
على الزهرة تنخفض فيه درجة حرارتها من ٣٠٠  
درجة مئوية - كما سجلتها الأجهزة الأرضية - الى  
درجة قريبة من حرارة الأرض ، وبهذا سصبح  
الزهرة كالأرض فى أيامنا هذه

ولكن **الزهرة** - كالمرخ والأرض ستتحول الى  
كوكب شديد البرودة عندما يتركها الايكوسفير  
وراءه ، بل ستصبح كل كواكب المجموعة الشمسية  
ميتة ، يطويها صقيع لا قبل للمخلوقات به .

ARCHIVE





# في وراخل البيت

## المنظر

جدده عليه سعال في جنبها اشجار الصمصاء ، ويليها  
- عند صغر المرح - واجهه منزل يظهر من طابقه الأول نلاب  
قد مضاه - الظاهر من خلالها بوضوح أسرة مجتمعة  
في صحن الشجرة ، الوالد يجلس أمام موقد النار ،  
في مسدده وهي شخص ينظره الى  
المنظر ، والمضاهان في جانبها الناصبه بفرزان كالخاطر  
و- المصداق الذي  
في رقد علي صغر الوالده ،  
المرح ما يهي أحد أفرادها ، و  
في رقد علي صغر الوالده ،  
والمضاهان في جانبها الناصبه بفرزان كالخاطر  
و- المصداق الذي

للكاتب البلجيكي  
مورلين متزلزل

ترجمة :  
فتوح نشاطي

دخل السح والعرب الى الحديقة في الرب وحلر

السح : فاحي في هذا الشجرة من الحديقة الذي مع  
به لا طاقه أبدا ، فالأزواج من الساحة الأخرى  
يفتوح عليه : أما من

ساحر في سوء المصداق  
والمرح ما يهي أحد أفرادها ، و  
والمضاهان في جانبها الناصبه بفرزان كالخاطر

العرب : كأي بها تربو أسا

السح : كأي بها تربو أسا  
والمرح ما يهي أحد أفرادها ، و

الغربي : كأي بها تربو أسا

السح : كأي بها تربو أسا  
والمرح ما يهي أحد أفرادها ، و  
والمضاهان في جانبها الناصبه بفرزان كالخاطر



# APCITIVE

المسحوق

المسحوق

المسحوق

التفاصيل العديدة ... أما إذا دخلت بمعزدي فاني אחשי  
١- يقع حدث صغير ومن يدري - وهم على ما أعرفهم -  
ما سعاد أن يقع ما لا يعلم مداه الا الله .. أمسا اذا  
تعدنا اليهم الواحد بعد الآخر فسوف يصتقون اليها ، وأن  
يجدوا من وقتهم ما يكفي للتفكير .. ولا تنس أن الأم هنا  
معهم وأن حياتها مثقلة بغير شئيل .. ويصعب أن  
نضعف كلمتنا .. ويصعب الناس أن يتكلموا قليلا من  
القصص الذين حلت بهم مصيبة ، وأن يلتفوا حولهم ...  
فأنا أقل الناس اهتماما .. بعمل دون وحي منه - نصيبه  
من الألم ... وهكذا تنجزا الحسبة دون خوفاء ، كالوهاء  
والنور ..

**الغريب :** أن رداك مبني بالاه وقد تساقطت منه ظفرات على  
الأرض ..

**الشبح :** لم يبتل بالاه سوى ذيل مطفي .. أما أنت فيبدو أنك  
أصبحت بيرد .. وقد تلخض صغرك بالوجل .. لم ألاحظ  
ذلك في الطريق لشدة الظلام ..

**الغريب :** لقد حصد الماء حتى قارب وسطى ..

**الشبح :** وعندما ودعت عاك ! هل كنت قد استلشها من الماء  
من دم طويل ؟

**الغريب :** بل لم يكن مد معى سوى يصعب لخطاب .. كب لي  
طريق إلى القرية ، وكانت الساعة متساقطة وقد غيم  
الظلام على سفوف النهر الذي سرت مسترخيا به ، فقد  
كان أوسع ممنا من الطريق ! وبيسا أنا على هذه الحال -  
أد رأيت بمنة شيئا غريبا يظفر على الماء بجوار حوزة من  
الغاب .. دنوت وأتممت النظر ، فأبهرت شمر فناء غربه  
يتماوج في شكل دائرة حول رأسها ، وهو يدور مع التمر  
حيثما أجه ..

**الشبح :** هل لاحظت كيف اضطرب شعر الاختى على مكسبها ؟

**الغريب :** لقد لعنت كلتاها رأسها إلى ماحيثنا .. ربما كنت  
قد وقعت صوزك أكثر مما يجب .. لم تتعدوا تطرأ نونا  
ولت لك لأن إلى خضت المساء حتى لو سبى في ربة جلب  
القرية من يدها ودفعت بها إلى الشلال دون إصاء ..  
لهي على شياها ! كنت تضارع اختيا جمالا ..

**الشبح :** بل كنت تفرطها .. لم أدري ما قد فعلت ساحتها ؟

**الغريب :** لقد بدلت كل ما يستطيع الإنسان أن يبدله من جيد  
.. بيد أنها كانت قد أصعبت الروح منه أكثر من ساعة ..

**الشبح :** وعندما أفكر أنها كانت صباح اليوم حية ترزق .. لقد  
صادفتها بعد خروجي من الكنيسة ، فعددتني أنها قد  
أرمت الرجيل ! قالت أنها ستترجعه لرؤية يدها القاتنة  
على الضفة الأخرى من النهر حيث وجدت هريقة .. قالت  
لي أنها لا تدري متى أراها ثانية .. ولأحلت كأنها هي  
لوشك أن تطلب مني أمرا ، بيد أنها لم تجسر في أخسر  
سحطة ، لم فارقتني فجأة .. أني استعيت في ذاكري آخر  
جميع هذه التفاصيل ! غير أنني وقتها لم أفهم ولم أدرك  
شيئا .. كانت تهمس بسمه من وطن النمس على الترام  
الصمت ، أو بسمه من يخشى ألا يفهمه الناس ... كن  
ليدي طيها أنها قد فقدت كل أمل ... لم تكن ميساها  
سابقين على هادتها .. وقد تحالفت التفرق إلى ..

**الغريب :** ذكر لي بعض الملاحين أنهم شاهدوها تجرول على  
شاطئ النهر إلى أن غيم الليل .. وصوبوها ليبحث عن  
أجزاء من الجائر من مونها ..

**الشبح :** من يدري ؟ هل يدري أحدا شيئا من أمور هذا  
المالم .. لربما كانت الغفاة القرية من أولئك الما  
يترزون الكمام على الوج .. كل ما يحصل في مريه  
بعنه أكثر من سب يرده في الحياقة .. أن أصابرا  
لا تستشع ما لي الروح مثلا تعد إلى داخل هذه البحيرة  
أو الأرواح جميعا مشابهة لهذه ! لا تتطابق فتر لانه من  
الكلمات ! ونعيا معنا دون أن يداخنا الربيب في شيء ..  
يعيش الواحد منا على شعور وشهور ويجوار مخلوق لم بمد

من سكان هذا العالم بعد أن تمردت ووحه على الحياة ،  
يطرح علينا الاسئلة فتجيبه دون روية .. والنتيجة كتب  
رأيت .. ما أشبه تلك الأرواح بالعمى يتبعو هادئة ساكنة  
ييسا تزع على أفعالها أحداث خفية ، على أن هذه الأرواح  
السكية تجهل نفسها .. كان في استقامة تلك العدة أن  
نعيش كما نعيش الزاهايا وهي تقرر كل يوم إلى ساعة مونها  
١- سدي ! سدي ! سدي ! سدي ! سدي ! سدي ! سدي ! سدي !  
المداء .. أما سكون ملاه عرس من المالد .. أو .. ولم  
تصنع النشار مد .. أمثال هذه الغفاه ينشمن وهي  
يتحدرن من الأجزاء الباردة ! ثم ينشمن في الظلام .. إن  
اللائكة أنفسهم لا يستطيعون رؤية ما يجب أن يرى .. ولا  
يعهم المره شيئا من معنى الحياة إلا بعد فوات الوقت !  
كانت العريقة ، مساء الباردة ، كاحتيا ، جالسة هنسا  
تحت هذا المصباح .. وما كنت لتراهما - كما يجب أن  
أراهما - لو لم تقع هذه الحادثة .. أما أنت فيقبل إلى أني  
أراهما للمرة الأولى .. لكي نهمس الحياة ، نعيش الآن  
صيف اليها شيئا .. أن هذه المظلمات تضيئ بجوارك دون  
أن نأفركها عيناك .. بيد أنك لا تراها على حقيقتها ..  
وتعومها فها صبيحا لا حين ترتحل من هذه الغفاه إلى  
الآبد .. ومع ذلك يا ولدي لما أعجب روح تلك الغريسة  
المسكة .. الباردة ! لقد كانت روحا بعيدة الغور ، الذائبة  
ما يصعب أن نقول ، ولعلنا ما يجب أن نفعل ..

**الغريب :** في هذه الآونة يتسم الصبيح في الحجرة وهم  
صامرون ..

**الشبح :** وقد سادهم الهدوء والطمأنينة .. لذا كانوا ليهتفروا  
للوقت هذه الليلة ..

**الغريب :** أنهم ينشرون في صمت ... ولكن ها هو الوالد قد  
وقع اسمه على شفتيه ..

**الشبح :** أنه يقصد الطفل الرائد على صدر أمه ..

**الغريب :** أجبني يا صبيح على رغبتي فيها خيم على رجع بومه ..

**الشبح :** لكنني أظن أن العمل .. غيم على الصبيح  
بشئيل .. فإذ كنت أصادفها على الأرض شبة الحر ..  
الأيض .. وها هي تطلمون جميعا صوب الطفل ..

**الغريب :** دوز ! أن يظفروا إلى أن صالدا من ينظر اليهم ..

**الشبح :** متعال أيسا من ينظر اليها

**الغريب :** لقد رجعوا صرهم ..

**الشبح :** ومع ذلك فلا يستطيعون أن يروا شيئا

**الغريب :** أروح إليهم سيما السعادة ، وأن جيلوا ما يفهمه  
الصدور لهم ..

**الشبح :** يصعبون أنفسهم في أمان : وقد ظفروا الإصواب ،  
وأصعدوا المواقف بالموارد العبدية .. لقد هدسوا  
جدران المنزل ولتبق ووضعا الأفعال على الأبواب لتلا  
المستزعة من خشب البوط .. وأحاطوا لكل ما يعتاط  
منه الناس ..

**الغريب :** لا مدرك لنا من الظلمة إلى الحقيقة آخر الأمر ..

**الشبح :** لقد يباغفهم أحد الناس بالخبر المشؤم .. كان في المرج  
الذي نقلت إليه حقة القرية جمع كبير من الملاحين !  
فان غطر لأصعب أن يطرق الباب ..

**الشبح :** أن طرقت ومارى موجودتان قرب البيت الصغيرة ،  
وعد فدرهما بينما كان الملاحون يقدون بقالة من أفضال  
الشعر .. وقد أومست أشتي اليك بأن ترفع لسانا عد  
ما يهيمون بالنفس .. فليصر لذي إلى أن توالينسا  
فصصمعا إلى الدار .. فانا لا نمرؤ على مواهبهم بمقدرا  
.. فظنت نادى الأمر أنه ما علبا سوى أن تطرق الباب  
ویدخل بكل ساطقة ، لم نبحث من بعض كلمات ! وأغيرا  
نعص اليوم بالخبر .. غير أنني وقد أنصرتهم بجودتي  
سواء مدعاه فرد طريفة من الزمن ! عدت لا أقوى على  
مصارحتهم بالحقيقة المشؤمة ..  
صاوي : إدخلة : لقد أتيلوا يا جدي ،



الشيخ : وإن هم ؟

صاري : وصلوا إلى سطح المصنعات القريبة .

الشيخ : وهل يتحركون في سكون ؟

صاري : أوسيتهم بأن يقاتلوا في ترتيب مسلواتهم ، وقد صحتهم ماتت ..

الشيخ : وهل هم عديلون ؟

صاري : لقد حارب العربية بأسرها فتشيع الحجة . وجساد بعضهم مشاعل ، غير أنني بصحتهم باطلتها ..

الشيخ : ومن أي طريق يقبلون ؟

صاري : من طريق العامة وهم يظهرون في المسر ..

الشيخ : أرف ، الولد ابن ..

صاري : هل أبائهم بالأساء ما حدى ؟

الشيخ : لم يسيئهم بعد .. انظرى اليوم .. ها هم يجمعون تحت أنصباح ..

هذا منظر من مناظر الحياة الكبرى ..

صاري : ما أشد مدحهم ! كأي أراهم في حلم ..

الشيخ : حذار ! قد رأيت الاحتيا ترجعاه ..

الشيخ : هـ عما تفهمان ..

الشيخ : انظروا استقبلان بحر الوافد ..

( تدنو إحدى الآخرين من الثالثة الأولى في حين تقرب الآخرين من الثالثة الثالثة ، تلتصقان جبهتهما بزجاج

الثالثة وتطيلان النظر في المظلم .. )

الشيخ : لم يدن أحد من الثالثة الوسطى ..

صاري : الفتانان لظنران .. وتفصيان ..

الشيخ : الكبرى تبسم لما تراه ..

الشيخ : والعصرى يملأ عينيها الجوع

الشيخ : حذار ! لما نعلم إلى أي مدى تستبث الروح هنا

وراء الحجاب !

( يطير سكون عميق تازع في إلتائه صاري إلى أحضان

الشيخ وعائنه )

صاري : جدى !

الشيخ : لا تثنى يا ابنتى .. سوف يجيء ليؤربا .. ( صهف )

الشيخ : انهما تطيلان النظر ..

الشيخ : لكن استعنا النظر إلى عام لا وأما شيئا .. فالظلام

شديد الملوكة .. لكن ماذا أرى ؟ كأي أيسر شيئا بذلك

الينا من جهة الروع ..

صاري : هذه جموع المشيعين مقبلة .. يكاد المرء لا يميزهم

لبعد الشقة بيننا وبينهم ..

الشيخ : أراهم يسلكون مسجيات الطريق الصبرى .. ها هم

قد برروا بجانب محدد يصعبه النقر

صاري : ما أكثر مدحهم ! لقد تصاعدا بين النضم إليهم من

أرباس ألبده .. ها هم يتوطفون في المسير في طريق

طوية مسيرة ملتوية ..

الشيخ : وعلى الرغم من ذلك فسوف يصلون .. هانذا

أراهم أيضا .. أنهم يجتازون المروج .. أكاد لا أميزهم بين

الأغصان لصغر حجمهم ! وكأنهم أطفال يهون في ضوء

القمير .. ولو أراهم الاحتمال ما فهمنا شيئا ! إلا أنهم مهما

أجهت عليهم الغرياب ، فإن كل خطوة منهم تفديهم من هنا

وها هي الكارثة تظهر وكثير دقيقة بعد أخرى ! وليس في

طاقة إنسان أن يعضها .. ها هو الموت في الطريق ! وليس

في وسع من يظنون اليوم خبر الكارثة أن يرفعوها ! فقد

عادت صاحبة الأمر إليهم .. أن للكارثة هدفها الرسوم ..

وها هو الموت يواصل سيره فلما .. من غير كليل ولا

لعب ، ولقد تملكته فكرة نحر غاية واحدة .. أن

الجمع في حزن ووجوم ، بعد أنهم يتقدمون .. تأخذهم

الشقة والرحمة .. لكن لا محين لهم من مواسله السبر

صاري : لم تعد كرى الأحصين بيسم ياحدى ..

الشيخ : لقد أسندت العاتل من الوافد ..

صاري : انهما تماثلان أهمها ..

الشيخ : وعاد الصمت يحيم عليهم من جديد ..

صاري : جالس العتار يحوار أهمها ..

الشيخ : وأحد الوالد يبيع بنظره يدول أسامة الكبير ..

صاري : كأي بالغتين تطيلان دوى ..

الشيخ : وكأي بهما نساان إلى أرواحهما ..

( فترة من الصمت )

صاري : لا يتل لها الليلة باجدى ! ..

الشيخ : حالات تفقدن شجاعتك أيضا .. كتب أطعم أنه

ينتهي لنا ألا ننظر إليهم .. لقد أويت على التسمين !

وعده هي المرة الأولى التي يدعني فيها مشهد الحياة !

لا أدري لم يبدو لي جميع ما يفعلون شديد الصبراه

والخطورة ! ها هم يرفقون جيوط الليل ، بكل بساطة ،

وهم جالسون تحت ضوء الصباح ، متلما رتبته كل ليلة

تحت مصباحها ! ومع ذلك يقبل إلى أتى أراهم من ثمة عالم

آخر ! وما ذلك إلا أنى عرف حقيقة مسفرة لا يعرفونها

بعد .. ليس الأمر كذلك يا ابنتى ! أذن جيسوتى لم

شعبت وحوكمك ! أهناك أمر آخر لا نستطيع المجاهرة به !

ويصلتنا إلى المكان ! كت أجول إلى اليوم أن في الحياة

شيئا محزنا إلى هذا الحد ! ولقد يت أرى أن هذه الحياة

نفسها تهول من يتيمن فيها .. ولو لم يقع هذا المصاب

لخفت رغم ذلك من النظر إلى أهل هذه الدار وهم يرتمون

في بحيرة هذه الطمأنينة .. أنهم يتقون أكثر ممسا

يجبى بصيالات العادة ! وها هم هنا أمانا لا بفصلهم

من عسودهم الأكبر مسوى بعض بواقد رفوتية ..

تتدنون أنهم في منجاة من التوابل لأنهم ظفروا الأرباب !

لقد حلوا أن كبار الحوادث إنما تقع في أعماق النفوس ،

وأن العالم لا ينتهى عند أبواب المزال .. ما أعظم إيمانهم

بصياهم الضئيلة ! يسمون بالعوض دون أن يدور بخاطرهم

أن هناك في الفخار ألوان من الناس يطمون ما لا يطمون !

وأى لي الشيخ العلى ، أفضى على مساندتهم المسيرة ..

بلى المايزين اللتين على أن أجسر على تلحمها ..

صاري : كن رحيما بعد ياحدى ..

الشيخ : أرى رحيما بهم يا ابنتى ! ولكن هناك من لا يرحمنا ..

صاري : خبرهم فدا في وضع النهار ! فربما حلف وقع الصاب

عليهم ..

الشيخ : قد تكونين على صواب يا ابنتى .. فلنشد كل هذا

على الكتان ، ولنصبر إلى الفد ، فإن نور النهار يشفق

في حدة الألم ! لكن مايسهم يقولون لنا في العد ! أن

المصاب تهيج الآفة وأولئك الذين نزلت بهمس الكارثة

هم أشد الناس رغبة في معرفتها قبل غيرهم .. أخشى

يا ابنتى أن يتهموا غدا بأننا قد مسكناهم شيئا

نصدهم ..

الشيخ : على أن الوقت قد فات .. فما أنا أسسجع همس

الترائيل ..

صاري : لقد دنوا .. أراهم يسرون خلف السياج

( تدخل مارت )

صارت : هانذا .. لقد قدتم إلى هنا ثم أوسيتهم بالتوقف

في منى الطريق ( تسجع صرخات أطفال ) أه ! عباد

الأطفال إلى الصباح ! لكم شدت في منضم من الجيرة !

لقد نظني الأمهات ! قالوا : الأطفال أيضا يتوقسون إلى

مشاهدة ما سيكون ؟ فلأذهب إليهم ! لكن ما من داع

لها من يفسدون .. هل كل شيء ؟ لقد جئت بالغام

الصغير الذى وجد في أسجها ، وقد وسدتها بنشى منى

التقاع ! كان يبدو أنها بالمة .. لشد ما عانيت من

جهد ! لم يكن شعرا طيما بين يدي ، وقد رجوت من

حولى جمع بعض أزهار الاحمران لانتزاعها قبل جنتها ..

يا للتماسة ! ما العمل ! لم يكن هناك غير هذه الأزهار ..

لكن ماذا تصنعن هنا ؟ لم لا أراكم بالقرب من الجسود

الاية العسة (نظر الى التوافد) لم لا يكون ؟  
ميتوم بالحجر ياجدي ؟

الشيخ : مارب : ان حواره انبياء نعمه منك فلا  
يعتد ان يعنى ..

مارب : وكيف لا أفهم ؟ بعد صمت وجيز تقول لي لهجه  
عاب ؟ ما احسبك لعل ذلك ياجدي ؟ انى فلا حيرهم  
انا ؟ (تطلع صوب الدار)

صاري : (وهي تمشي بها) : مارت ! مارب ! توقي !  
الشيخ : امي حيا يابسي .. وانظري .. ليه لحظة ..

مارب : ما تشعاهم ؟  
الشيخ : اعترى بي يا يابسي !

مارب : (مستدرة اليه) : اين انت ياجدي ؟ لقد اصابني  
الخر من مكانك .. لم أعد ادري ماذا افعل ..

الشيخ : نحاشي النظر اليهم الى ان يملوا بالمعاجة ..  
مارب : استطعيت منك الهيم ..

الشيخ : س .. في مكانك .. مارب .. احسني بحوار شعرك  
من عدا بعد الحرجى اصعب ! وانما ان طمى الى

سواف .. امك حديرة الس .. واحتى الا نسي طينه  
حياتك ما سيري بعد حي .. امك يهلي ي حرج برس

من الوجود ساه مصر يوب .. مسرف مسفر من  
سرحان .. فلا يذري رأسك .. وعد لا يصغر شيء

فلا سقري اس ايف ايوب .. فما نعم معفا كيف يبيدي  
ام الس .. لسمع عافه وفراة متشعبة تقطع يباط

القيب ؟ ثم لا شيء .. أنا نسي لا ادري ماذا يصنع حين  
اسمهم يكون .. فهذه مواقف عالم غير عالنا .. والآن

عاشي يا ابنتي قبل ان اذهب اليهم ..  
(تتالي الصلوات شيئا فشيئا وتقرب ثم ينساب جزء

من الجهور الى العذبة ويصم لثقت وهامس ورجع  
افاء)

الفرية : (للجوم) : البترا مكانكم ! لا تخفوا واليهوا ..  
اين هم ؟

احد اللاجين : من نسي ؟  
الفرية : العربة .. وحمة المش ..

الفلاح : سلوكا طريق العذبة الذي يفود الى باب الدار  
(تطلق الشيخ نحو الدار ويجلس ماري وصداوات على

القدم الحرجى وقد استبدت التوافد .. لسمع مسجحة  
من الجوم)

الفرية : الرما الصمت !  
(تذهب كبرى الفانين فحصة مزاج باب الحجرة)

مارب : انصت مزاج الباب ؟  
الفرية : بل اقلعت ..

(يسود صمت قصير)  
مارب : ألم يدخل جدى بعد ؟

الفرية : كلا ! لقد ماتت كبرى الصانين فجلس بجوار أمها  
.. أما تيامور فلا يحرك .. وما زال الطفل مسعرا

في برمة ..  
(فترة أخرى من الصمت)

مارب : أحي الصبرة ! اعطى يدك ..  
صاري : مارب ! (تعاثان)

الفرية : لا بد أن الشخ قد طرق الباب .. فقد رفضوا  
دومهم صمت ! لم يطر منهم الى بعض ..

مارب : أعني المسكية ! أكاد أصرخ من الألم !  
(تكتم زفانها في صدر احتها)

الفرية : مازال الشيخ يفرق الباب .. ها هو الوالد يطلع  
الى ساحة الحائط لم يهني ..

صارت : أخى ! أخى ! أريد أن اذهب اليهم أنا الأخرى !  
فما يجوز أن تركهم لشاتهم ..

صاري : (وهي تشتت بها) : بل اينى في مكانك ما عارت !  
الفرية : لقد ذهب الوالد نحو الباب .. ها هو يشد المزاج

ويفتح الباب لي حفر ..  
مارب : ود .. لا يور الى ..

الفرية : أى شيء تعنين ؟  
صارت : من يخطون المش ..

الفرية : لا ادرى سوى المش وفارقه الماء (يعود للنظر الى  
داخل الحجرة) : لقد فتح الوالد باب الدار بعض الشيء

.. ها هو ذا يراجع كمن يهني يصيحه .. لقد ربيع  
لراية ليويد اثيب بصاية .. ها هو ذا جدد يدهس

الحجرة ..  
(يدنو الجميع الحائض من التوافد .. تنهني مارت وصاري

وتنظان متعائنين .. يرى الشيخ وهو يتقدم الى وسط  
الحجرة .. تقف الثنائان كما تقف الوالدة بعد ان ارفدت

الطفل في القعد الذي كانت جالسة عليه .. فيدا للتأخرة  
ناتما في الوسط ورأسه مائل قليلا .. تتقدم الوالدة للقاء

الشيخ وبعد له بعدها ثم تسجها قبل ان يجسد الوقت  
الكافي لمصافحتها .. تعاود كبرى الفانين ان تلمى بمصطف

الزفاني كما تقدم للصغرى له فلفدا للجلوس .. يجسد أن  
الشيخ يومه ايامة الرضى فيبسم الوالد دختا ويرجع

على الشيخ فينقل صوب التوافد)  
الفرية : أراه لا ييسر على مصرحهم ؟ فما هو يطلع اليها

(لفظ من الجوم) : الرما الصمت !  
(يصر الشيخ وجوه القوم عند التوافد فيصيح بوجهه

عنهم سرعا .. ولح صغرى الفانين عليه بالجلوس ..  
الجلوس آخر الامر ويصر بيضاء على وجهه عدة مرات)

الفرية : لقد جلس الشيخ ..  
(يجلس عليه الجومون في الحجرة ويأخذ الوالسد في

حذيت طويل والخبراء ينح الشيخ لفة ويسعدو كان تيرة  
صوبه يسرعو اسباع الصانين .. فيحاول الوالد ان

يفاقه غير ان الشيخ يواصل حديثه .. وشيئا فشيئا يلزم  
جميعهم الصمت ثم يرضى الوالدة فجاء وتنهني)

مارب : .. مارب .. ومع .. مسعير جانبسا  
وتغنى وجهها في راحها .. فخذ آخر تصاعده من الجمع

الحائض ثم تنادف الصبي وتتصاح الاطفال وهم يلحون  
على انهم ليحياوهم على المناب كي يشاهدوا ما يجري ..

الفرية : الصمت ! الرما الصمت ! لا يذكر الشيخ حتى الان  
كشيئا ..

(تري الوالدة وهي تسال الشيخ وقد مالاها الجزع فيقوم  
الشيخ بضع كلمات .. وهي حين يهني الصمت المسكول

ويخبرون منه مسعيرين فيوميه يرأسه ايامة التوكيد)  
الفرية : لقد سارحهم بالحقيقة دفعة واحدة !

اصوات : هل انيام بالسر ؟ انيام بالخبر ؟  
الفرية : لم أعد اسمع شيئا

(ينتهي الشيخ ايضا دون ان يستدير .. يشير باصبعه الى  
الباب فينبطح الوالد والوالدة والثنائان نحو ذلك الباب

ويقتعه الوالد بمشقة .. في حين يحاول الشيخ ان يمنع الام  
من الخروج)

اصوات : ها هم يخرجون ! ها هم يخرجون !  
(خرج كبير .. يتطلع الجميع الى الناحية الأخرى من

الحديقة ويتخون ما عدا الفرية الذي بلى مالا شدد  
التوافد .. ينح الباب أخيرا على مصراعيه .. وتخرج الأسرة

جميعها الى واحد .. لم تعد ترى سوى العذبة بشبهها  
الستمن ونافورة الماء تحت ضوء القمر .. بينما يرفسد

الطفل وسط الحجرة داخل القعد .. صمت طويل ثم ..  
الفرية : لم يسبق الطفل !

(تخرج هو الآخر)

مكتبة المطبعة

# مؤلفو المسرح يكتبون عن التأليف المسرحي

عزير وحيد

مربي سعد الدين

## Playwrights on Playwriting

EDITED BY TOBY COLE

WITH AN INTRODUCTION BY JOHN GASSNER

لم يكن اختيارى لهذا الكتاب لأنه أحد الكتب الهامة التي صدرت هذا العام وحسب ، وإنما لأنه يعالج موضوعاً هاماً يشغل بالناظرين مشكلة من المشاكل التي يعانيها مسرحنا الفتى بعد أن يشق طريقه إلى الازدهار والسماء . وليس تصنيف الأحرى ، وهذه المشكلة هي انكسار المسرح ، أو كتابه الدراما التي تصلح لتقديم على المسرح . ومما يزيد من أهمية هذا الكتاب أنه ليس رأى كاتب واحد فيما يجب أن يكون عليه التأليف المسرحي ، بل هو قطاف لأراء مجموعة من مسرحيات الدراما عن التأليف المسرحي من «أسس» حتى «أيونسكو»





التخلص من كل ما هو رومانسي أو شبه واقعي حتى عام ١٨٧٠ ، أما المدرسة الأخرى فكان هدفها تحدى الواقعية وتغييرها واحلال نظريات أخرى محلها . ولكن الواقعيين لم يكن في استطاعتهم القضاء على الرومانسية قضاء تاما ، وكذلك لم تستطع الدراما الرومانسية الجديدة *neo romantic* او الرمزية *symbolism* او التأثرية *impressionism* ان تحل محل الدراما الواقعية . كل ما حدث ان هذه الانواع كلها زاحمت بعضها البعض ثم تم بينها تزاوج استمر خلال القرن كله .

ولذلك فمن الخطأ ان نأخذ جانبا دون جانب آخر في الحرب الأيديولوجية في الوقت الذي يقدم نفس الكاتب آراء متضاربة ، فبينما نجد ان «مارتنك» ينادى بلغة «إيسن» كاتب وممسري ممتاز ، نرى «...» يهتجئ للكاتب نفسه باعتباره أعظم مؤلف مسرحيات «إراني» / *drama of ideas* ، ونجد ان الكاتب الأيرلندي «سينج» يعتبر نفسه العدو اللدود «لإيسن» و «زولا» في الوقت الذي يحاول ان يخلق في أيرلندا الأسلوب الواقعي الذي يميز هذين الكاتبين . و «أونيل» نراه يهاجم المذهب الطبيعي في نفس الوقت الذي يؤلف فيه تراجيديات طبيعية مثل «الرغبة تحت أشجار الدردار» *Desire under the Elms* أو «رحلة النهار الطويل في الليل» *Long Day's Journey into nights*

ان معظم كتاب المسرح المهيمن لم يتحيزوا بصفة قاطعة لفلسفة أو لأسلوب معين في المسرح ، وان كانوا أحيانا يكتبون وكأنهم هم الذين وضعوا هذه الفلسفات والأساليب .

ويرى «جاستر» ان الآراء العامة التي يبديها هؤلاء الكتاب بحماسة وعزم هي في الواقع ابتعاد عن تقاليد معينة لم تعد لها قيمة ، ولذلك فاذنا أردنا ان نخبر مدى قوة هذه الآراء فانه يتحتم علينا ان نتعرف ايضا على تلك التقاليد التي يرفضونها .

ويتقسم الكتاب الى قسمين ، قسم عام يعرض الأفكار الأساسية لمسؤولاء الكتاب عن التأليف المسرحي ، وقسم خاص يتحدث فيه هؤلاء الكتاب عن مسرحياتهم ، القسم الأول يقدم للقارئ المبادئ والمعتقدات التي يمتنعها سادة كتاب المسرح العالمي ، وفيها يتحدثون عن طبيعة المسرحية ، وعن الحركة وعن التمثيل ، عن مقومات المسرحية الناجحة ، والقسم الثاني يضع هؤلاء الكتاب القارئ موضع نقمتهم ويسرون اليه بأسرار كتاباتهم وبأفكار مسرحياتهم .

وللكتاب مقدمة هي في حد ذاتها تخطيط لتطور التأليف الدرامي ، وهي تعد بمثابة اعداد المسرح لما سيقدّم بعد ذلك من آراء وأفكار .

لقد ظهر التأليف الدرامي الحديث - على حد قول كاتب المقدمة - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين بدأ الصراع الذهني يتجسّد في المسرح . وحين بدأ كتاب الدراما يتحولون الى متكهنين بالغيب ، في ذلك الوقت بدأ الكتاب يبحثون عن طرائق يتعمدون بها عن الواقعية او يقتربون منها . في ذلك الوقت كان النقد الأدبي في ذروته ، وجعل النقد يتحولون الى كتاب دراما ومخرجي دراما بل مديري مسرح أيضا ، وترتب على ذلك ان تحول الكتاب الى نقاد . وكانت النتيجة ظهور نظريات متعددة عن مدلول «المعرض المسرحي» ، نظريات صنعها أمثال «آيبا» ، و «كريج» ، و «انطوان» و «ستانسلافسكي» ، وبدأت مرحلة من انخساف مراحل المسرح .

### الحديث والمستحدث :

ويفرق جاستر في مقدمته بين ما أسماه بالمسرح الحديث *moderna* والمسرح المستحدث *modernistic* فالمرح الحديث هو الذي يسعى وراء الواقعية في المحتوى والأسلوب والشكل اما المستحدث الآخر فهو الذي كان يرمى الى الفن الشاعري والوجداني . بدأت المدرسة الاولى في

« أرى انظار سجين يستطيع ان يحسب من انشغالاته الخالية من دود لحيير والسر التي ليس لها اية منه اساسية .. ان في انظار الموت الذي يخلص فيه الجميع من الالم المصمة .. من الاشكال المحققة ومن الدود ومن المحركات المصمتة »

ويرى « جاستر » ان جميع الكتاب المستحدثين كانوا يحاولون دائما الاقتراب من المسرح ، حيث ينتهي جميع كتاب الدراما الحقيقيين ، « فجيروود » و « اتوبه » و « اونسكو » و « وايلد » وغيرهم من كتاب القرن العشرين فهموا جميعا أهمية الحياة وسط المسرح . ان كتاب الدراما المستحدثين يكتبون للمسرح كخشيبة وكفنية وكضوء ، وقد ادى هذا بدوره الى تقدم المسرح .

### العقائد والأفكار

وبعد هذه المقدمة تبدأ البانوراما ، الشريط المتتابع لآراء الكتاب وعقائدهم وأفكارهم ، وجميع هذه الآراء ، كما يقول « جاستر » بمثابة حوافز لنا تدفنا الى معرفة الكتاب ، والاختلاف معه أو تأييده وبعض هذه الكتابات قد لا يتسجم مع ما كتبته هؤلاء المؤلفون أنفسهم للمسرح، ولكنها تقدم بلاشك صورة لما يريد هؤلاء الكتاب . فإسن مثلاً يتحدث عن طبيعة الشاعر ومهمته ، ويعتقد أنها طبيعة كاتب المسرح فمهمته ان يصبح المرء شاعراً هي ان يستطيع ان يرى بطريقة يمكن معها ان يحصل الجمهور برى ما رآه الشاعر وبالطريقة نفسها التي رآه بها . ولكن ليس كل شيء يمكن رؤيته بهذه الطريقة ، فقط ما أمكن للشاعر ان يعيش فيه، وهنا يكمن سر الأدب الحديث ، انه انعكاس لتجارب عاشها الكاتب ، ويقول إيسن ان كل ما كتبه فـد عاشه روحياً . ولكن ليس هناك شاعر في استطاعته ان يعيش منعزلاً ، ان ما يحيا فيه الشاعر يحيا فيه ايضا جميع مواطنيه ، وإذا لم يكن هذا هو ما يحدث « فما الذي سيملا الفجوة بين العقل المنتج والعقل المستقبل ؟ »

ويتساءل « إيسن » بعد ذلك عن هذا الذي عاش فيه هاوحي اليه بالكتابة ، ان ما الهمه هو شيء لا يبدو واضحاً الا في لحظات نادرة ، شيء عظيم وجميل . شيء ارفع من نفسه العادية ، وهو يريد ان يواجه هذا الشيء ويجمعه جزءاً منه . ولكن الالهام اتاه ايضا من شيء عكس هذا ، جاءه من ثنابا نغسه وطبيعته . وفي هذه الحالة كانت الكتابة بمثابة حمام شعر يعده بأنه انظف ، واضح ، وأكثر حرية . ويعتقد « إيسن » ان ما من انسان يستطيع ان يتصور بطريقة شاعرية شيئاً لم يشبهه هو

ونيلو لنا قوة الكتاب حين يتحدثون عن المشاكل والأسس التي واجهتهم لا كصحات نظريات وانما كحالاتهم . ان القوانين ليست الا نتاجاً جانبياً لحظقي ، وهو اساس الفن . ونحن حين نقرأ تعليقات كتاب الدراما فنحن لا نفعل هذا بحثاً عن القوانين والأسس ، وانما نقرأها على أمل ان تلقى ضوءاً على جهود الكتاب الشخصية وأن تمنعنا من ان نشعر أزاءها برد فعل معين مرسوم ، وحين نقرأ تعليقات لشو يقول فيه :

« ان المسرحية التي تعتمد على الماقشة هي مسرحية حديثة ما المسرحية التي لا تعكس الا موقفا عاطفياً هي مسرحية نالمة » حين نقرأ هذا فنحن لا ننظر اليه كأساس عام ، وانما كدافع خاص .

ويعتقد « جاستر » ان المؤلف الدرامي كثيراً ما يجهل ما حقيقة في كتاباته ، بل لعله لا يعرف ما أراد تحقيقه ، وفي بعض الأحيان يجد الكاتب انه ابتعد كثيراً عما كان بنوى تحقيقه . ولكن هذا لا يعنى ان فهم الكاتب لما كتبه عديم القيمة فمعرفنا لان تشيكوف كتب مسرحية « بستان الكرز » على انها كوميديا ، مهمة جداً في فهمنا لهذه المسرحية وخاصة في الترجمة ، حتى ولو كنا متأكدين انه لم يكتب كوميديا ، ومقدمات « شو » مهمة حتى وان كانت لا تمت للمسرحيات التي تتفهمها ببطء . فحين قد تعبر عن الجو الذهني الذي ولد في هذه المسرحيات .

### خلق مسرح حديث

وبمثل كتاب المسرح الذين اختارهم جامعة هذه الفئات مجموعة من المؤلفين الذين حاولوا خلق مسرح حديث ، وقد أخذت هذه المحاولات اشكالا عديدة ، أهمها التجارب الحديثة للتعبير عن جانب من جوانب الواقع ، وناحية من نواحي التجربة ، وعن الرؤيا والمفيدة . هذه هي الأسس الأولى في أعمال « إيسن » مثلاً حين طور الواقعية الحديثة . وفي أعمال « برخت » حين نادى بالواقعية المعارضة للطبيعية ، وهي تبدو ايضا في التفاوض الاجتماعي الذي ينعكس في مسرحيات « شو » و « اوكرزى » وفي « عديمة » مسرحيات « بكيت » و « اونسكو » لقد بدأ البحث عن حقيقة التجربة حين أعلن « إيسن » عام 1٩٧٤ :

« ان كل ما كتبه في العشر السنوات الأخيرة قد عشنه روحياً » وينعكس ذلك ايضا فيما أعلنه « زولا » حين قال :

وجدت صعوبات عدة في المسرح ، ولولا ذلك لكانت أثبت قدما على المسرح منها في القصة .

ورغم هذه التقاليد فإن زولا يرى أن المسرح لابد أن يتطور ، وأنه لن يبقى ثابتا في مكانه ، فكل شيء في الوجود طبيعته التقدم . وتطور المسرح في رأى زولا ضرورة حتمية ، ولكن في أي اتجاه ؟ .. هذا ما لم يستطع التنبؤ به ، بل أن الظروف الموجودة في المسرح معه لا بد أن تتغير . فعلى الرغم من أن القصة الطويلة هي أدق أدوات التعبير في عصر زولا ، إلا أن المسرح لا يقل عنها أهمية . فالمسرح يمكن أن يصح مود معاله للدعابة ، قوة لها تأثير مباشر على الجمهور ، لأن القصة يمكن قراءتها بجوار المدفأة ، على جلسات مختلفة ، وهي تحتاج إلى صبر لتقبل التفاصيل غير المجدية ، بينما الدراما الطبيعية لا علامه لها بذلك الفارئ المنزلي وإنما علاقتها بجمهور يريد الوضوح والسهولة والدقة .

وبين زولا أهمية « المناظر » في المسرحية ، والمناظر أكثر واقعية من الوصف الذي يستعمله كاتب القصة ، ومن طريق المناظر يمكن خلق الجو الطبيعي للمسرحية . ولا يقصد زولا بالمناظر ما هو داخل الإحراج بل الجوانب الخارجية أيضا ، والطبيعة مهمة في المسرح ، ويجب أن تقدم بطريقة دقته .

وحين يكتب زولا بهذه الطريقة ، وحين يفرق بين القصة والمسرحية ، وبين مزايا المسرحية من حيث تأثيرها الجماعي ، يجب أن نذكر أن السينما لم تكن قد ظهرت إلى الوجود إذ ذاك ، ولم يكن تأثير الفيلم الجماعي كأداة الدعابة قد وجد . ولا شك أن «زولا» لم يكن ليكتب بهذه الطريقة بعد اختراع السينما .

### نصيحة إلى كتاب المسرح

ويقدم تشيكوف مجموعة من النصائح لبعض كتاب المسرح الذين استشاروه في مسرحياتهم ، وأول هذه النصائح هي أن يكون الكاتب أصيلا وحاذقا ، ولكن في الوقت نفسه يجب ألا يخاف من الكشف عن حقيقة ، فحرية التفكير الأساسية في الكتابة ، والفكر المحرور هو الذي لا يخاف من كتابة الحقائق . وينصح تشيكوف بعدم التزويق والتنميق ، وبأن يأخذ كل شيء طريقته الطبيعي ، ويؤكد أن الاختصار صتو الوهية ..

« ونذكر دائما أن إعلان الحب وعدم أحلاس الأزواج والروحات ودعوى الأراذل والبنات » كل هذه أشياء كتب عنها كثيرا فالمرسوع يجب أن يكون حديدا ، ولكن ليس هناك أي داع لخلق

بنفسه ، ومن منا لم يشعر من وقت إلى آخر في داخله بالتناقض بين الكلمة والفعل . بين الإرادة والواجب . بين الحياة والتطربات بوجه عام .

### الطبيعية على المسرح

أما زولا ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) فهو يعتقد أن العصر الذي عاش فيه كان يتجه نحو الطبيعة ، وقد استلما هذا المذهب أن يؤثر على القصة وعلى الدراما . وكان تأثيره على القصة قويا ، في حين بدأ تأثيره على الدراما في الوضوح . لقد كان المسرح دائما معقلا للتقاليد ولكن إذا لم يتجاوب مع هذا الاتجاه الطبيعي فإن مصيره بلا شك إلى الأفول والانهايار .

فما معنى الطبيعية ، وما الذي يريده زولا ؟ أن زولا يريد شيئا بسيطا ، شيئا ..

« براد في بلراك وفلورير وجونكور ، وفي كتاب القصص الطبعية ، أي في أسفار من يضع على المسرح رجلا من لحب ودم ، رجلا مأخوذا من الواقع ، ويظهر علميا ويصفه بلا أدنى كذب أي في انتظار بيته تقرر طبيعة الشخصيات ، وفي انتظار شخصيات تسير مع شطوط الأحداث .. أي في انتظار الذي لا يجد فيه من يقف علينا قصصا خرافية ، ومن يقف فيها تأثير الملاحظة العلمية من طريق هذا رومانس .. »  
« أي أسفار الوقت الذي تصل فيه الطبيعة إلى حركتها ، أي أسفار الزمن ، وحين يعود كتاب المسرح إلى مصدره ، أي الصور الحديثة ، وإلى دراسة الطبيعة ، وإلى تفويض الإله إلى وإلى تصوير الحياة بطريقة أكثر أصالة وقوة مما جرى .. »  
آخر حتى الآن .

ويفرق زولا بعد ذلك بين القصة والمسرحية ، فالقصة التي نقرأها بفرقنا ، تختلف عن المسرحية التي تقدم لآلاف المتفرجين في وقت واحد . أن كاتب القصة أمامه الزمان والمكان كما يحلو له ، وفي استطاعته التمتع بحريات كثيرة ، في استطاعته أن يستغل مائة صفحة في تحليل إحدى شخصيات قصته ، وفي استطاعته أن يصف بالتفصيل الجو الذي يحيط بشخصه ، وبمعنى آخر أنه سيد الموقف والمسيطر على مصيره .. أما الكاتب المسرحي ، فعلى العكس من ذلك ، سجين إطار من الضروريات ، ولا يتحرك إلا في جو من الصعوبات . وأخيرا هناك الفرق بين الفارئ المنزلي والجماعي ، فالفارئ المنزلي في استطاعته أن يحتمل أي شيء وأن يذهب إلى حيث يقصوده الكاتب حتى ولو أحس بالضيق ، أما الجمهور فهو ملء بالرهبسة والاحساسات التي ينبغي أن يعرفها الكاتب وأن يحاول معالجتها . ولهذا السبب فإن المسرح هو آخر قلعة للتقاليد ، ولهذا فإن الحركة الطبيعية

أسطورة ، المهم هو أن الأب والأم يجب أن يتناولا الطعام ، أن الدباب ينق الجو والمسرحيات تنق الأخلاق ؟

ويناقش تشيكوف بعد ذلك الكاتب في مسرحيته وينصحه بأن يختار بطل المسرحية ، رجلا بلا أحزان « فالشخص الذي بلا أحزان يدخل في زمرة الأفيال » وهؤلاء واحد من اثنين ، أما فيلسوف أو ثاني . أما الثاني فيمكن معاملته بطريقة سلبية ، أما الفيلسوف فلابد من معالجه بطريقة إيجابية . وبالنسبة لك البلاد الذين لا يشعرون بأي ألم حتى ولو حترقتم بالناسخ المحمية ، هؤلاء لا يمكن معاملتهم بالطريقة التي لا يليق بها الحياة من حوله ولكنهم يحصل ضربات القصد بشجاعة وصبر ، وينظر إلى المستقبل بأمل ، مثل هذا الشخص حتى وإن كان بلا أحزان فإن مستقبله سهلة وواضحة .

ويقدم تشيكوف للكاتب المسرحي نصيحة هامة : « لا تنقل من ناحية المراجعة وإعادة الكتابة . فكما كان العمل وصعبا كان أفضل . فالخصائص تستفيد من هذا المسرحية لن تكون ذات قيمة أو جيات شخصياتها كلها مسورة منك . وانتم من اللغة المتلفة ، اللغة يجب أن تكون سهلة قوية . . نصيحة أخرى . . اذهب إلى المسرح من فترة إلى أخرى وارتب حشنة المسرح وقارن ، بهذا تراه هام جدا . المصنّف الأول قد يعطى سعادة كاملة ، ولكن بقية القصور يجب ألا تستمر أكثر من عشرين دقيقة . وأساس المسرحية هو الفصل الثالث ولكن لا يجب أن تكون اللوحة قوية لدرجة تقتل معها العمل الأول »

ويتحدث تشيكوف عن المسرح الشعبي فيقول : « أما بخصوص المسرح الشعبي والأدب الشعبي وكل هذا الهراء ، جدوى للشعب ، فإني أقول يجب ألا ننزل من حوزة للشعب . بل لترفع الشعب إلى مستوى جويول »

## اللغة ، والشخصية ، والتكوين

والبدء الأساسي لحركة المسرح الإيرلندي تحت قيادة « وليام بتلر بيتس » هو « إعط الشعب ما هو رفيع حتى يصير شعبا : ويعدي بيتس صاحب برنامج خاص للنهوض بالمسرح ، والفرض الأساسي لحركته كان خلق مسرح شعري ، ولكن التأثير غير المباشر لهذه الحركة كان أقوى من تأثيرها المباشر ، فحقيقة أن بيتس قدم مسرحية شعرية أو اثنتين ، ولكن حركته كانت السبب في ظهور « سينج » و « أوكازي » وهما من أحسن كتاب المسرح النثري . كان « بيتس » يريد إحياء الدراما الرومانسية ، ولكنه لم ينجح إلا في إظهار كتابات تعجبين كتبوا عن الفلاحين وجبايتهم ، وكان نجاح مسرح « الآبي » وقفا على هذه الروايات . كان « بيتس » يؤمن بالمسرحية الأدبية ، ويقول أن المسرحيات يجب أن تكون أدبا أو مكتوبة بروح الأدب على العكس من زولا ، فهو يقول أن المسرح الحديث مات لأن الكتاب يسكرون في المتفرجين بدلا من التفكير في موضوع المسرحية « أن الكتاب القديم كان يرى أبطاله وهم يتحركون أمامه وهم يحزنون حياة لم يعالج السيطرة عليها . كان الأشخاص يلزمون على بعضهم البعض وكانت المسرحية درامية لا لأن الكتاب

كان يجري خلف المواقف الدرامية ولكن لأن أروادة الشخصيات ارتب على بعضها كما ارتب العواطف المتباينة . لم بدأ الفيلسوف في الهيستوس ، وبدأ الكتاب أمل حياة ، وبدأ يبحث من المساعدات الخارجية والمواقف المعتادة وحيل المسرح التي جربت مرة بعد الأخرى . ولم بدأ لاشخاصه صفات خاصة ولكنه يعرف أن في استطاعته الاعتماد على الأحداث »

ويتحدث بيتس عن لغة المسرحية وهي لغة حية تنبع من الشعب لغة لم تمسها يد التشويه بعد ، أو كما يقول بيتس : « لغة لم يفسدها المدرس أو الجريدة » . من الصعب أن تكون لغة ميتة أو في طريقة إلى الفساد ، فهي وسيلة التعبير عن أفكار نيطة في المسرحية ويعتقد بيتس أن اللغة الوحيدة التي لم تمس بسوء بعد هي لغة الشاعر ولغة الفقراء ويرى بيتس أن علاقة الكلمات بالإحساسات كعلاقة الأحام بجمال الإنسان . كلامها أساسي الآخر ويقول بيتس : « لقد قال أحدهم أن الدول تبدأ بالشعر وتنتهي بالجبر ، ولكن العواطف كانت دائما ترفض أن تعبر عن نفسها في تعبيرات جبرية »

## التراجيديا في الحياة اليومية

إننا ماثرنك الكاتب البلجيكي الرمزي فقد كان يعتقد في المسرحية الثابتة التي تعتمد على الحركة الداخلية . وقد عبر عن ذلك في مقال كتبه عام ١٩٠٦ « إننا نؤمن في التراجيديا في الحياة اليومية » ولكن ماثرنك عاظم بعد ذلك فحصل من رايه هذا بل كتب مسرحيات تعتمد على الحركة . وكان ماثرنك يصير في الواقع من إحساس هام من عدم الرضى على المحاولات السائدة في ذلك العصر لكتابة مسرحيات ذات تكوين كامل . ويقول ماثرنك في مقاله :

« حين اذهب إلى المسرح أسمع وأبني الذي سمع ساعات مع جودوي الذين نظروا إلى الحياة باعتبارها شيئا دائما جامعا فاسيا . ولكني لا أشاركهم ذلك الفهم . أني أشاركهم لوجيا يقتل زوجته ، وأمرأة تمسح حبيبها ، وأبنا ينتقم لوالده ، وأبنا يقتل أولاده وأولاده يقتلون أبائهم ، أرى ملوكا يتنازلون ، وفاسيون يقتلون ملوكهم ، ومواطنين في السجون ، ويعتني آخر أصدقاء كل ما هو تقليدي ، ولكنه مع ألسن سطحي وملائي : دماء ودموع سطحية وموت أ لما الذي يمكن أن أعظمه من مخلوقات ذات أرواح متحجرة ، مخلوقات لا تريد الحياة لأن هناك منافسا لها . كنت أأمل أن أرى حدثا مستغنا من الحياة ، وقد وجدوا به إلى مصدوره وإلى سره الأصلي . لقد ذهب إلى المسرح معتقدا أن جمال حياتي اليومية البسيطة ومظنتها وجوها تستعكف أمامي ، وأني سأعرف الوجود الذي لا أعرفه ، سأعرف القوة والله الوجود من في جبرتي . كنت أبحث من إحدى لغظات الحياة العليا ، فكان كل ما شاهدته رجلا يغيرني بأسلوب ممل وسطويل أنه يشعر بالعزلة ويشرح لي لماذا مثل . »

ويشرح ماثرنك بعد ذلك رايه الخاص في الحركة الداخلية ، فيقول أنه من الخطأ القول بأن التراجيديا تعتمد على الحركة ، فالتراجيديا

« ذلك الباء الاكيد الذي يصمد ببطء نتيجة لتأثير الظروف على الاحتمالات ، والانفعالات على الظروف وذلك في داخل فكرة معينة ، والانسان هو احسن مقدة موجودة »

فهو عضوي ، وهكذا يجب ان تكون المسرحية الناجحة . ولكن شخوص المسرحية لا يجب ان يكونوا وفقا على العقدة ، فالكتاب الذي يطبق شخصياته بالعقدة المسرحية ، بدلا من تعليق العقدة بالشخصيات يعد فاشلا في مهمته .

وبعد الحبكة يأتي الحوار ، والحوار الجيد نادر في المسرحية لان كتابته صعبة ، وهي صعبة لانها تحتاج لا الي معرفة ما يهم وما يشي فحسب ، ولكن الى احساس دقيق يجعل الكاتب يشعر حين يتحدث شخصياته بما لا يجب ان يتحدثوا به . ان فن كتابة الحوار المسرحي من الصعوبة بمكان ، فن لا يعطي لنفسه اية حرية في التصرف الا في حدود الشخصيات ، ويتجنب استعمال « التكت » منفصلة عن شخصيات المسرحية . ويجب ان يكون الحوار من البداية الى النهاية واضحا تقيا وسويا ، يبنى من كلمة الى اخرى الانسجام النهائي للمسرحية . ولكن الحوار الجيد هو في نفس الوقت حركة روحية ثم تأتي بعد ذلك الشخصيات ، ويقول جالزورني :

« اعن بالشخصيات ومثلت ستعنى الحركة والحوار بنفسه » . ان اهم مهمة للكاتب هي ان يضع شخصياته في داخل اطار الفكرة العامة للمسرحية ، لم يتركها تحيا حياتها الخاصة .

### كيف تكتب مسرحية ناجحة

ويلخص برنارد شو طريقة كتابة مسرحية ناجحة في نقط بسيطة ، اولها العثور على فكرة تصلح لموقف درامي . وقد تبدو هذه الفكرة جديدة ولكنها في الواقع قديمة قدم الجبال ولكن هذا لا يهم ، فهناك دائما فكرة الرجل البريء الذي يتهم بسبب ظروف الجريمة . فاذا كان الشخص امرأة فالجريمة هي الزنا واذ كان ضابطا شابا فالجريمة هي بيع المعلومات الى العدو وهكذا . ويرى شو ان الكوميديا اصعب من التراجيديا ، فهي تحتاج الى روح الفكاهة والى الكثير من الحركة ، ولكن العملية واحدة وهي خلق سوء تفاهم . وبعد ان تتم هذه العملية يمكن تحديد دروتها في نهاية الفصل قبل الاخير ، وهو المكان الذي تبدأ فيه عملية صناعة المسرحية . والفصل الاول عبارة عن عملية تقديم الشخصيات الى النظارة بعد شرح طبيعتهم عن طريق الخدم والمحامين غالبا . اما الفصل الاخير فمهمته شرح سوء التفاهم واخراج الجمهور من المسرح باحسن طريقة

المشهوره خالية من اية حركة ، « أنتيجون » و « الكترا » و « اوديب » و « بيريئس » ومعظم تراجيديات « آخيلوس » خالية من الحركة . ان هذه التراجيديات لا تحتوي الا على حياة بلا حركة .. هناك طبعاً الحركة النفسية . ان التراجيديات تعتمد على جمال الكلمات ، ولا يقصد ماترنسك بذلك جمال كلمات الحوار الذي يعبر عن الحركة ، بل يقول :

« بجمال الحوار الاساسي لايد وان تجد حوارا آخر يبدو سطحيا ولكن اذا اختبرته بدقة فستجد انه الحوار الوحيد الذي تمصت اليه الروح بعمق ، لهذا فقط يوجه الحديث الى الروح ، وستجد ايضا ان قيمة هذا الحوار هي التي تقرر قيمة المسرحية نفسها .. بل يمكن ان نؤكد ايضا ان العميدة الشعرية تقترب من الجمال والصدق لانها لا تستعمل الكلمات التي تعبر عن الحركة ، وهي في هذا انما تقترب من الحياة الحقيقية »

### عناصر المسرحية

وياتي جالزورني الكاتب الواقعي ليقدم لنا بعض الاسس التي تبدو مخالفة تماما لما ترونك . ونلاحظ من هذه المقالات المختلفة السرعة الشديدة التي كان المسرح الحديث يتطور بها .

يعتقد جالزورني ان بناء الدراما لايد وان يهدف الى اقامة مسلة من المعاني ، وكل مجموعة من الحياة لها اخلاقيات الخاصة بها ، ومهمة كاتب الدراما هي وضع هذه المجموعة بأسلوب جيد يجعل هذه الاخلاقيات واضحة ظاهرة . والمام كاتب الدراما ثلاث وسائل : الاولى ان يضع امام الجمهور الآراء التي يرسم بها الجمهور حياته والتي يعتقد فيها .

وهذه هي انجح الطرق واكثرها انتشارا ، وهي تضمن للكاتب نجاحه . اما الطريقة الثانية فهي ان يضع امام الجمهور الآراء التي يرسم بها هو حياته والنظريات التي يعتقد فيها وبخاصة اذا كانت معارضة لآراء الجمهور ، وعليه ان يضعها بطريقة تجعل الجمهور يرددها كما يردد مسحوقا في ملقعة ملبة المربي . وهناك طريقة ثالثة وهي الا يضع امام الجمهور اية آراء او نظريات جاهزة بل يضع امامه ظاهرة الحياة ، بعد ان تعرضت لعملية اختيار وتجميع دون ان تتعرض لاي تأثير بوجهة نظر الكاتب نفسه . وعلى الكاتب ان يعبر عن هذا بلا خوف ولا تحيز ، تاركا الجمهور يخرج بآرائه الخاصة ، وتحتاج هذه الطريقة الى نسبة من « البعد » ، من جانب الكاتب

ويحل جالزورني بعد ذلك بعض التمسك بالاساسية في المسرحية واولها « العقدة » والعقدة الماهرة في رابه هي :



## تكوين المسرح

ويشرح برتولد بريخت تكوين المسرح ، فالمسرح هو احياء أحداث وقعت فعلا ، أو مستخرجة ، بين أفراد من بنى البشر وذلك بفرض الترويح . ويرى بريخت أن مهمة المسرح منذ البداية هي الترويح، ولا ينبغي أن نحول المسرح الى أداة للتعليم والإرشاد ، وأرسطو لم يتطلب من التراجيديا أكثر من هذا .

وطبيعة الترويح هذه تختلف من عصر الى آخر تبعا للظروف التي يعيش الشعب في ظلها ، وما كان يصلح للترويح عند الأفريق قد لا يصلح عند الرومان أو الفرنسيين أو الإنجليز في عصر الملكة إليزابيث . والمسرح اذا أراد أن يتجسس الآن يجب أن يكون واقعيًا . وهو من اتجج وسائل التعليم والانصال الجماهيري ، والشعب يجب أن يرى مشاكله على المسرح ، ويجد ترويحًا وتسليية في حل هذه المشاكل ويشعر بالفضب للظلم والاحترام نحو الذين يحترمون الإنسانية . ومعنى هذا أن الجمهور سيجد مبادئ الخلقية منسكة على خشبة المسرح .

ويحلل بريخت العلاقة بين المجتمع وأفراده فيقول : أن المسرح كما نعرفه يبين تكوين المجتمع ( كما يبدو على خشبة المسرح ) وهو غير قادر على أن يتأثر بالمجتمع ( كما يبدو من صالة المتفرجين ) ولذلك يجب أن نبحث عن شكل آخر .

ويرى بريخت أن كل شيء متوقف على القصة فهي قلب المسرح . فما يحدث بين الناس هو الذي يعطيهم مادة الحديث والمناقشة ، ومهمة المسرح الأساسية هي عرض القصة وتوصيلها الى الجمهور ، ولا يعنى هذا أن كل شيء متوقف على الممثل وان كان لابد من اعتباره في كل ما يحدث . أن القصة تقدم وتوضح عن طريق المسرح مجموعة ، فالممثلون ومصممو المسرح وصانعو الملابس ومصممو الحركة يوحون جميعا قنومهم في عملية واحدة مشتركة بدون أن يضحوا باستقلالهم أو فرديتهم .

## عودة التراجيديا

ويتحدث سارتر عما يسميه «عودة التراجيديا» وإعادة « ولادة المسرحية الفلسفية » وذلك بمناسبة عرض مسرحية أتوبه « انتيجون » ، ويقول سارتر ان هاتين الصفتين يجب رفضهما فالتراجيديا ظاهرة تاريخية ازدهرت ما بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ، « ونحن لا نشعر بالرغبة في اعادتها مرة أخرى الى الحياة، ولا نشعر بالرغبة في انتاج مسرحيات فلسفة ولكن هنسالك بعض

ومهمة كاتب المسرحية هي شرح الحياة ، فالحياة كما تبدو لنا كل يوم هي في الواقع فوضى ظاهرة من الأحداث . ومن الصعب معرفة الحياة من مجرد مراقبتها ، تماما كما يصعب معرفة المشاكل العامة من مشاهدة صور مظاهرات عامة

## الكاتب المسرحي وعصره

اما جان جيرودو ( ١٨٨٢ - ١٩٤٤ ) فهو مثال للكاتب الذين حاولوا الهروب من الواقعية ومن واقع الحياة اليومية ، ولكنه وجد نفسه في النهاية مضطرا الى استعمالها في مسرحياته على الرغم من جو السحر الذي يسودها . وجيرودو من هؤلاء الذين يصفهم جاستر بالمعاصرة ، أي من هؤلاء الذين حاولوا خلق المسرح في داخل المسرح وعلى خشبته ، وفي هذا المقال يحلل جيرودو علاقة المؤلف بشخصيات مسرحيته ، وهو موقف يثير الحزن والضحك في نفس الوقت . فالشخصية المسرحية قبل أن يتفحصها ممثل على خشبة المسرح تبدو لمؤلفها وديعة خجولة تأتمر بأمره ، بل انها تبدو جزءا منه ، ولكن ما أن تظهر هذه الشخصية على المسرح حتى تبدو له غريبة عنه لا تأبه به ، والممثل الذي يقدم هذه الشخصية لأول مرة يخطئ أحيانا في مجموعة طويلة تبعد الشخصية أكثر فأكثر بين المؤلف حتى تهرب منه في النهاية .

والواقع أن هذا صحيح بالنسبة للمسرحية بأكملها . فمن المرة الأولى التي تقدم فيها تصبح ملكا للممثل ، ويصبح المؤلف كشبح يسير خلف الكواليس . وبعد العرض المائة للمسرحية تصبح ملكا للجمهور نفسه ، وبخاصة اذا كانت مسرحية ناجحة . والمسرحية الوحيدة التي تبقى ملكا للمؤلف هي المسرحية الرديئة .

اما القانون الثاني وهو متصل بالأول فهو يشرح موقف الكاتب تجاه عصره وأحداثه والدور الذي يلعبه فيه . ودور الكاتب هام هنا ، فهو في الواقع المحور الذي تدور حوله المسرحية . والمسرح يشبه الى حد كبير الطقوس الدينية ، ولهذا فقد كانت المسرحيات تقدم في العصور الماضية امام الكنائس . ان كتاب المسرح هم أصوات عصورهم « فكلثرون » هو رمز الإنسانية في ظلمتها للخلود ، و « كورني » رمز لهيبة الإنسانية ، وراسين لضعفها ، وشمسكيير لتلوثها للحياة ، وكالدويل لحالة الإنسانية وهي تعاني الاحساس بالاثم والرغبة في الخلاص ، وجوته يمثل انسانيتهما ، وكليست حيويتها .

انه قدم شخصيات فردية ، حتى ولو كانت ذات طابع عالمي مثل « البخيل » و « عدو البشرية » ، و « الزوج المدعوك » ، لانه لو كان للمرح ان يخاطب الجماهير فعليه ان يتحدث عن المشاكل العامة للجماهير .

ويتحدث سارتر بعد ذلك عن أسلوب المسرحية فيقول « ان من مشاكل كتاب المسرح المعاصر البحث عن أسلوب للحوار يكون غاية في البساطة ، ويتكون من كلمات على شفاه الجميع ولكن في نفس الوقت يحتفظ بكرامة لساننا الأصلي » ولذلك فنحن لا نستعمل في مسرحياتنا الكلمات المحفوظة المنمقة »

### الشعر في المسرحية

وقد كان للشعر دور كبير في المسرح المعاصر ، وهذا الكتاب لا ينسى هؤلاء المؤلفين الذين استعملوه كوسيلة للتوصيل . وكما يقول الكاتب المسرحي كريستوفر فرأي :

« ليس هناك من سبب يحدونا الى تحديد نوع واحد من انواع التوصيل ، بل ان هناك من يعتقد ان المسرحية الشعرية والمدرسية الشعرية سمدتان ، ويبدو ان هناك لغة تفرقة متعمدة في هذا الامر . ان هذا اساس هراء ، فالشعر والشعر يكملان بعضهما البعض . »

ويشرح فرأي السبب في عدم تقبل البعض للشعر فيقول :

« بل السبب هو ان المرح يعتمد على الحركة بينما المسرحية الشعرية تؤكد أهمية الكلمات » فعندما نذهب الى المسرح فنشاهد قصة حياة نميش وسط مراهقة تمرر من الزمن . ونحن لا نذهب هناك لكي نعيش الى ماضيت ، بل لنرى الشخصيات نميش . ولكننا نعرف ان الكلمات والحركة ليست منفصلة من بعضها ، بل ان الروايدة تشرح الاخرى ولا يمكن استكشاف المفرد الحقيقي للحركة الا من طريق الكلمات . وقد توافقنا على ان الكلمات تعطي الحركة معناها ، ولكنك تستنابل مرة اخرى « لم الشعر ؟ » في هذه الاوزان والقوال ؟ » فلهذا التقسيم غير الطبيعي للآيات ؟ » ..

ويرد فرأي قائلا ان الشعر في المسرحية هو حركة الانصات ، وكلما كانت الكلمات موسيقية كلما سهل الانصات ، والتلاعب الذي يتم بين حروف الحركة لا شك يساعد على هذه العملية . ويرى فرأي ان الطبيعة الانسانية مزيج من التجارب الشعرية والشعرية ، وان الانسان يضع قدما في كل من هذين الجانبين .

### عنصر التوقيت

ويأتي بعد ذلك جون اوزبورن ، ذلك الكاتب الشاب الذي لم يبلغ الثلاثين من عمره وان كان قد استطاع ان يشير « بفنجه » نقدا أكثر من أي كاتب معاصر آخر . يقول اوزبورن ان الخوف يملأ قلبه

الحقيقية في هاتين التسميتين . فالولا نحن لا نهتم بالتجديد بقدر اهتمامنا بالعودة الى التقليد ، كما انه من الصحيح أيضا ان المشاكل التي تريد معالجتها الآن في المسرح تختلف تماما عن مشاكل ما قبل عام ١٩٤٠ . فالمرح كما بدأ مدلوله في الفترة ما بين الحربين هو مسرح شخصيات . ان مهمة المرح الاولى في تلك الفترة هي تحليل الشخصيات ، والمواقف لم تبتدع الا لظهور الشخصيات . وكانت انجح مسرحيات تلك الفترة دراسات سيكولوجية لجبان وكاذب ومخادع . واذا طبقنا هذه الأسس على « انتيجون » لوجدنا انها ليست شخصية بالرة كما انها ليست مجرد وسيلة لظهور عاطفة تنمو وفق خطوط معينة . انها تمثل الإرادة العارية والاختيار الحر ، وفي « انتيجون » لا توجد تفرقة بين العاطفة والفعل . ان كتاب فرنسا الشبان لا يعتقدون بوجود « طبيعة انسانية » جاهزة تتغير تحت ضغط ظروف معينة . انهم لا يعتقدون ان الانسان تعصيه عاطفة اساسها الوراثية والحو والمواقف . ان الانسان عندهم ليس : حيوانا مفكرا ، او حيوانا اجتماعيا ، ولكنه انسان حر عليه ان يختار وجوده حين يواجه موقف معين . انه يواجه ضرورة الاختيار بين العمل او الموت ..

ويقول سارتر انه يريد بدلا من مسرح الشخصيات مسرح المواقف ، ومهمة الكاتب المسرحي يجب ان تكون استكشاف المواقف الأكثر شيوعا بين بشي الانسان ، والتي تحدث على الأقل مرة واحدة في غالبية حياة الأفراد . ويرى سارتر ان المرح الجديد بعد من المسرح الواقعي ، لان « الواقعية » قدمت مسرحيات اساسها الهزيمة وعدم الاكتراث ، كانت تفضل دائما ان تظهر الانسان وكيف يتعرض للقوى الخارجية وينهار تحت ضرباتها، وكيف تقضي عليه هذه القوى قطعة قطعة . حتى يتحول في النهاية الى طاحون هواء تحركها الرياح كيفما يحلو لها . ولكننا ننادي بالواقعية الحقيقية لاننا نعرف انه من المستحيل في الحياة اليومية ان نفرق بين الحقيقة والصواب ، بين الواقعي والمثالي ، بين علم النفس والاخلاق

ان مسرحنا لا يؤيد أية نظرية معينة، ووجهه لآبائي من افكار مسيحية ، وكل ما يريد مسرحنا هو ان يستكشف حالة الانسان في مجموعه ، وان يقدم الى الانسان المعاصر صورة من نفسه . ومشاكله وآماله ونضاله . ونحن نعتقد ان مسرحنا يخون رسالته لو

جميع مسرحياته تستمد أصولها من حالتين من الوعى ، أحيانا تتقلب واحدة على الأخرى ، وأحيانا تتصل الحالتان ، وهاتان الحالتان هما الاحساس بالقضاء والخلود ، بالقضاء والوجود ، بشغافية العالم وغموضه ، بالضوء والظلام وجميعنا نسر بهذه المراحل ، فنشعر أحيانا أننا نعيش فى عالم من الأحلام وأن الجدران لم تعد صلبة وأن فى استطاعتنا أن نرى خلال كل ما حولنا ، أن ننظر الى عالم من الضوء واللون ، فى مثل هذه الفترات نشعر أن الحياة كلها ، وأن تاريخ العالم قد أصبح بلا فائدة . هذه هى المرحلة الأولى لرؤيانا وإذا فشلنا فى التقدم من هذه المرحلة فأننا نشعر بالعذاب وبنوع من الدوار . ولكن هذا الاحساس نفسه قد يخلق فى الكاتب شعورا بالتححر ، وبأن فى استطاعته أن يفعل أى شيء باللغة وبالناس . وهذا النوع من الوعى نادر جدا ، بل أن الاحساس المضاد هو السائد ، فيتحول ما هو مضمي الى شيء ثقيل ، ويصير الشغاف معتما ، ويمع العالم شعور بالثقل والحزن ويبدو وكأن حائطا قد أقيم بيننا وبين رؤيانا .

« وأهم حيلة أن نرى ثقيلة قد طغت على » وأن معركة مع هذه القوى ليست إلا معركة خاسرة . ذلك كانت نقطة البداية لمرسرحيائي . . ولكنى لم أتوقف من التمثال ، وسلاحي فيه هو الحكاية فقيها بقاء بحري وخلاص »

« وبأنى بعد ذلك » القسم الثاني من الكتاب ، حيث يحلل كل كاتب إحدى مسرحياته فيحصل إسن « بيت الحبة » و « سنرندبرج » « مس جولي » و « تشيكوف » « أيلنوف » و « بيراندلو » : « شخصيات تبحث عن مؤلف » . ولعلنا نعود لتلخيص هذا القسم فى مناسبة أخرى .

كلما جلس ليخط سطرا واحدا من النثر العادى ، وهو يعتقد أن الكتابة للمسرح أسهل بكثير من كتابة المقال ، والسبب فى رأيه هو أن الكتابة للمسرح قد تحقق انتصارات صغيرة ، فمن منظر الى آخر ، ومن فصل الى فصل يستطيع الكاتب المسرحي أن يحقق نجاحا فى نواح معينة ، فى الحوار أو فى الحركة أو فى الشخصيات وأن كانت المسرحية نفسها قد تبوء بالفشل ، فهناك مسرحيات فاشلة بها مناظر ناجحة ، بينما فى النثر العادى ليس هناك إلا فشل أو نجاح . ويعتقد أوزبورن أن من مهام الكاتب المسرحي أن يبقى الجمهور فى مقعده ويسليه لمدة ساعتين ويؤكد أوزبورن أهمية « التوقيت » فى الكتابة المسرحية . والتوقيت مشكلة فنية بل أنه المشكلة الأولى للمسرح . ويمكن تعلم التوقيت ، ولكن لا يمكن تعليمه ، بل يجب أن يشعر به الكاتب . ويريد أوزبورن ككاتب مسرحي « أن يدفع الناس الى الاحساس وأن يعطيهم دروسا فى الشعور وسيأتى التفكير بعد ذلك » . ويقول أوزبورن أنه كاتب اشتراكي ويشرح اشتراكيته فيقول :

« أنها فكرة تجريبية وليست عقيدة ثابتة ، أنها موقف تجاه الحقيقة والحربة ، بها الطريقة التى يجب أن يعيش بها الناس ويعامروا بها بعضهم البعض . أما العزيمون التجريبية لأنهم كفهم مهمة . . أن ما فى استطاعتى أن أقوله لكاتب الى أن الجميع الاشتراكي هو أن أبين هذه القيم فى الشكل الذى يسهل عليه » وليس أن أكتشف أحسن الطرق لتحقيق هذه القيم . »

### نقطة البداية

وينتهى هذا القسم بوجين يونسكو الذى أثار ضجة أخيرة بمسرحياته الرمزية . ويحاول يونسكو فى هذا المقال أن يشرح فلسفته فى المسرح فيقول أن



# الندوات الثقافية ...

في شهر

## تقدمها: نخبة شاهدين

كان علم الجغرافيا حتى وقت قريب مجرد دراسة لتضاريس البلاد وحدودها ونسبتها كمعامل منفصلة من حياة الناس ، على أن التطور قد أظهر دور الإنسان في الحياة ، فاتجهت الدراسات حينئذٍ نحوه واتجهت العلوم إلى تعقب أكبر قدر من التأثير له ، وكان لابد لصلم الجغرافيا أن يمسها من الطول فصارت منذ عهد غير بعيد لدراسة البلاد والطبيعة وللناس حصة .

وقد اضلّ التقدم العلمي للجغرافيا أهمية خاصة حتى ليكن من أثرها عليها كثير من العلوم الأخرى ، وأن جدول أعمال هذا المؤتمر - المؤتمري - يسلط الرباط الجغرافيا بحياة البلاد ، ونموها الاقتصادي وثقافتها الحضارية ، وفي الجمهورية العربية تتعمد مسيرتها اقتصاديا كبيرا على علم الجغرافيا ، لخصتها كركت كسولة في تنمية مصادر ثروات البلاد استمات بالجغرافيا ، وحين بدأت المشروعات الخاصة بتشييد الصحارى كانت الجغرافيا هي الأساس الذي بدأت منه ، والأول ، وقد بدأت المرحلة التنفيذية في مشروع السد العالي تستعين الدولة بالجغرافيا لتعرف بها إلى أي مدى يمكن الاستفادة من القوى التي سيولها بها السد العالي .

واستطرد قائلا ، إن مشكلات العالم الخاصة بالسكان والسكان والموارد الأولية اللازمة لعالم ومصادر الطاقة والمواصلات ، كل هذه مشكلات تهمنا باعتبارنا رجعة عامة في خريطة العالم ، وعن طريق دراسة هذه المشكلة يبحث فكرة التعاون الدولي في جميع المجالات .

ولعل هذا يومص أهمية مشروع تعريب المصطلحات الجغرافية الواردة في جدول أعمال المؤتمر ، وهي مهمة حيوية وأساسية للتقدم العلمي بالنسبة لنا نحن العرب ، وتحتل بعد ذلك الدكتور سليمان حزين عن الدور الذي أسهم به العرب في الدراسات الجغرافية فقال : لقد شارك العرب في إبراز مكانة هذا العلم وشاركوا في البحث عن الحقائق والحق في وقت واحد .

هؤلاء جميعا هم تراث العروة الاساسية ، ولكن عندما سي العرب مكانة الجغرافيا من أعلام انقل تطلق المعرفة إلى غير بلادنا ، إلى الغرب ، وعندما بدأ الباحثون في أوروبا في بحث حياة الإنسان نسوا أن العرب كانوا قد سبقوهم من قبل ، وأصبروا لأتبعهم السبق في هذا الميدان .

إن الصلة التي يجمع فيها اليوم المؤتمر الجغرافي الأول منذ عام ١٩٦٥ لسكون معرا لأول مؤتمر جغرافي دولي ، وإن

اختلى هذا الباب في الشهر الثاني نظرا لرحمة المواد وارتباطها بعنصيات ثقافية عامة ، لذلك رأينا أن نضم في هذا السند تعريفا بأهم الندوات والمحاضرات التي جرت خلال الشهرين الماضيين .

## المؤتمر الجغرافي العربي الأول



الدكتور ثروت كشكشة

في يوم السبت ٢٧ يناير سنة ١٩٦٦ ، استهل المؤتمر الجغرافي العربي الأول أعماله تحت رئاسة الدكتور ثروت كشكشة - وزير الثقافة والإرشاد القومي ، ورئيس المجلس الأعلى لرعاية الشؤون والآداب والعلوم الاجتماعية .

وقد اشترك في المؤتمر عشرة ممثلين لجامعة الدول العربية وبرايس ومعهما السيد عارف طاهر مدير الإدارة الاقتصادية ، والجمهورية التونسية تحت رئاسة السيد عبد الرحمن ذويب وأسودان ويشمله السيد مصطفى الحاج أبا يزيد استاذ الجغرافيا بجامعة الخرطوم الثانوية ، ولبنان وبرايس وقعا السيد الدكتور عبد السوف فضل الله ، والمغرب ورئيسه السيد محمد الناصري ، والكويت ويشمله السيد سليمان الماحد شاهين ، وكان ممثل وفد الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية هو السيد أحمد توفيق لغني ، وبرايس وقد مؤسسة سورسكو السيد بيثيث أي جوانيا رئيس قسم العلوم الاجتماعية سركي استعاون العلمي لبروسكو بالشرق الأوسط بالقاهرة ، والدكتور سليمان حزين رئيس وفد الجمهورية العربية .

انتخب المؤتمر كمكيلة الدكتور ثروت كشكشة وفد رجب فيها يودود الدول العربية المشتركة في المؤتمر ، وأعاد بقدر الجغرافيا في مشروعات التنمية في البلاد العربية - جاء فيها ه أي لاشتر أنه بعض جوسودكم سيكون هذا المؤتمر يعطيه تحبول عامة في تاريخ الدراسات التي يتفق من أهلها ، وقد

والجديد في هذا المؤتمر أن جميع كتاب الجمهورية العربية أصبحوا أعضاء في المؤتمر ، ليتم بذلك الاحتفاء والتبادل الثقافي بينهم وبين مثل شعوب أوربيين دولة .

وله نائب الدكتور رشاد رشدي بعض النقاط التي تحتل منها الأستاذ مرسى سمع الله من مثل قول سادته أن من المفروض على كاتبنا تعريف الضيفين بأدينا ، فيستألف الدكتور رشاد رشدي من المادة التي أعنت لهؤلاء ، لماذا لم ترجم بعض أعمال الأدبية إلى لغات أخرى وتوزع أثناء انعقاد المؤتمر ؟ واقتراح إصدار مجلة أدبية شهرية تتحدث عن أدب القارئ وتسرلها شعوبها ، كما طالب النقاد بالاحتفاء بدراسة آداب هذه الشعوب ، والقيام بزيارات متبادلة بين الكتاب والنقاد ، ورد عليه مرسى سمع الدين النقط التي أثارها ، فقال أن هناك حركة ترجمة بالجلس الأمل للبدون والآداب لشمال من أدنا إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية لنشرها قبل عقد المؤتمر . أما تساليل الزيارات فهذا لا يمكن أن يتم على نطاق واسع إلا بعد أن تستل يلقى شعوب آسيا وأفريقيا استئلالا تاما . وتحدث الأستاذ مرسى عن التحول الجديد في تيارنا الثقافي لبعد أن كنا نتجه اتجاهها كلها نحو الغرب ، بدلنا نتجه نحو الشرق ، نحو كتاب آسيا وأفريقيا ، وبهذا التحول نكون قد غلونا خطوة كبيرة في سبيل تحقيق كائنا الفرنسي بين الأساس في مختلف نواحي العالم ، ولا يعني هذا بالطبع مقاطعة الشرق العربية ، بل على العكس أن الهدف من ذلك هو اطلاع هذه الدول على ثقافتنا الشرقية ومدى ماوصلت إليه بهفتنا .

يكن يمثل العرب في هذا المؤتمر غير ثلاثة أو أربعة ، ولكن الآن تغيرت الأمور ، وبدأ العرب يكتشفون أنفسهم من جديد ، وكان طبيعيا أن تبرز للجزيريا مكانتها وصورتها .

ولهذا فإن هذا المؤتمر علة لا خائفة وجهات نظر معينة في وطن صغير ، وإنما ليرز وجهات نظر عامة للتنمية الزراعية والصناعية والتعطيل واتصالها بمقرات اليرة الطبيعية على أساس أننا عرب ، ثم تحدث الدكتور حزين عن الجوانب التي ستؤول لجان المؤتمر بحسبها ومناقشتها .

شرح السيد عارف طاهر رئيس وفد الإمامة العامة لجامعة الغزل العربية تاريخ الجزائر في عند العرب ، وقال أن الجامعة العربية قد عرفت للجزائريا والتاريخ مكانتها فمعدت مؤتمرا ثقافيا في بغداد في نوفمبر سنة ١٩٥٧ لدراسة أهداف وصالح وطرق تدريس هاتين المسائلين في مرحلة التعليم الثانوي في البلاد العربية ، وقرر المؤتمر أن تدرس في هذه المرحلة جبرامية العالم العربي ، بحيث تتضح خصائص البنيات العربية الفخلفة مع إبراز تكامل أجزاء الوطن العربي في النواحي الطبيعية والاقتصادية والبشرية ، والتدنية إلى سطر استقلال مصادر الثروة في هذه الأنظار لصالح الشعب .



## مؤتمر الكتاب الآسيوي الافريقي

الدكتور رشاد رشدي

## مسرحية "الراهب"

الدكتور لويس حومي



وفي مادي المخلصين الذي يوم الأربعاء ٣١ يناير نوشت مسرحية الدكتور لويس حومي «الراهب» التي تصور السيرة الاستثنائية التي شئت في الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية برعاية الولى الروماني «لوسيوس دوميتريوس دوميتانوس» الذي لقبه الاسكندريون بأبجيل في عهد الامبراطور دقلديانوس = ٢٨٤ - ٣٠٥ ميلادية .

وقد حاصر هذا الامبراطور الاسكندرية ثمانية اشهر ، ولم يفلح في الاستيلاء عليها الا بعد أن قطع قنوات المياه العذبة التي كانت تحصل مياه النيل إليها ، وقد اختار المؤلف ببساطة مسرحية شخصية الراهب «أياوفر» الذي أحب الرقصة مارنا ، ويروي عنها أنها كانت بها ثم اعتدت إلى الامين ، فانطعت للعبادة وانتهى به الامر إلى تجرع السم قبل وصول دقلديانوس .

وقد تناولت الدكتور سهير الفلمساوي نقطة التواكب في الحركة في تطور شخصية الراهب وهمارتا ، وبين تطور الحركة في موعود المسرحية وهو المقاسومة الشخصية لسلطان الرومان والرياسة في التصور - شخصية الراهب المتدين المؤمن بأن الدين عمل وجهاد ، وهو يخلط بين الدين والوطن خلطا واضحا ثم يتطور من راهب متدين إلى صحبي يصي أنه متدب دني يجب

وبمناسبة انعقاد مؤتمر الكتاب الآسيوي الافريقي التالي الذي يقام في القاهرة ويضم وفود اربعين دولة اقيمت في جمعية الادباء مدة يوم الأربعاء ٢٤ يناير الماضي ، اشترك فيها الاساتذة مرسى سمع الدين ، الدكتور رشاد رشدي ، عباس خضر ، فنهلت الأستاذ مرسى سمع الدين عن فكرة المؤتمر وكيف ولدت ، وماهي الوسائل التي يجب اتباعها لانجاح هذا المؤتمر لفعال أن فكرة المؤتمر بدأت في مؤتمر بيروت سنة ١٩٥٥ ، فقد حدث في آخر اجتماع أن تقرر أن يصبح المؤتمر افريقيا آسيويا بدلا من كونه آسيويا فقط ، وبغضلا عنه أول هذه المؤتمرات عام ٥٨ في طشقند ، وأرسلت الجمهورية العربية وقدا كان له دور كبير ، واتخذت له قرارات حادة منها بيان عام لكتاب الغرب الفرض منه محاولة الربط بينهم وبين كتاب آسيا والافريقيا ، لأن الأدب لا يصرف الحدود ، كما اتخذت قرارات أخرى بعضها نقد والأخر لم ينفذ بعد ، اشاد مكتب دائم لكتاب آسيا والافريقيا ، وقد تقرر إقامة هذا المكتب في مدينة كولومو سيبيلان ، وإقامة اتحاد للكتاب الآسيويين الافريقيين ، وكذلك القرار الخاص بإقامة دار للنشر ، وإقامة مركز للترجمة من اللغات الآسيوية والافريقية إلى اللغات الأوروبية ، ومن بعض اللغات الآسيوية والافريقية إلى بقية اللغات الأخرى .

أما عن المؤتمر الثاني الذي يعقد في القاهرة الآل فإن الموضوعات التي تدرس فيه هي أولا دور الكتاب في كفاف الشعوب ، ثلثا دور الترجمة في تقوية العلاقات بين الشعوب الآسيوية الافريقية ، ثم الثقافات المدنية في آسيا وافريقيا ، وتقوية العلاقات المحلية ، وتصحيح توزيع الشعوب .

أن يتسوك أثير . في الفترة نفسها تنقل شخصية مارتا من البقاء إلى الوطنية المتدفقة ، هي متدفقة في الرقص ، متدفقة في حب الوطن ، ثم متدفقة في حب السبع في شخص قسطنطين ، وتلتوي في الشخصيتين متواكبت متسجم . لما عن المقاومة فقد بسدت حيلة تم اشتدت . ثم انتهت بالسة مستتلة ولكن بأكل دودج ، والودج هي روح مارتا .

أما النقطة الثانية التي أثارها الدكتور سوير فكانت التزام التاريخ أكثرهما يجب . فالتاريخ القديم كله تاريخ ملوك وقادة لا نزاع شعوب ، وعلى ذلك جاءت المسرحية كالتاريخ منظرها مناظر قادة وملوك في البلاط وقاعة العرش وقد كان حربا بالدكتور لويس الذي أعطى هذا المستوى من التأليف أن يصور لنا المقاومة الشعبية على المسرح . ليس من الضروري أن تكون ماركات فعلية ، وإنما منظر في خيبة أو في بيت مثلا ساعة انقطاع الماء الملح عن الإسكندرية ، وهو السبب في استسلام الفارين .

وتحدث الدكتور شسوقي السكري ، عن الجانب الكامسي في المسرحية . فيالزم من أن المسرحية تاريخية مدينة إلا أنها لم تغل من المخاوف الخفيفة التي تحلق التكامل الفني المسرحي .

وتحدث الدكتور القصاص عن تذكير المسرحية فقال إن بناءها كلاسيكي ، فهي تبدأ بمصر ثم تأزم فعل .

أما من حيث تأليفها فأنها يمكن أن تخضع للأسلوب الفنية لكل عصر وهي تصور لنا دكتور لويس عوض وفلسفته . وتحدث الدكتور القصاص عن المخرجين في علم المسرحية كما تشتمل مارتا وأباتوني . تشتمل فيهم فضائل البشر وردائهم كل منهم يري لنفسه مكانة عن طريق خدمة مصر وخدمة مآلى نفوسهم من مثل عليا . لهم يريدون أن تكون مصر حرة وأهلها أحرار لهم أن يفعلوا مايشاءون من أمة .

والشعرية كما رأها هي مسرحية مصرية أنسية تشتمل فيها الواقعية الرمزية في أدبنا الحديث ، والخيال الذي يربط بين أشخاص المسرحية هو الحب ، هذه الخطة التي لا يمكن أنكار وجودها ، فحب الوطن ، حب لقادة ، وحب الام هو الحقيقة التي شجساعدها واتصتها في مسرحية . والاصح ، كلم لا يعيشون إلا لحب . الحب فري . المسرح . لبح مصر . لبح امرأة . لبح رجل .

ووافق المتناقشون على أن من حق الأدباء المثقف استخدام اللفظ عامة في بعض أنواع التعبير الأدبي كالمسرحيات إلى تتناول حياتنا الحاضرة ، وفي حوار القصص ، ولكن ذلك يحتاج إلى دراسة للغة العربية والمآل بقواعدها .

وقال رشدي صالح : أن مرسى سعد الدين يرى أن هناك جرأها بين العامة والفصحى ، مما قد يفهم منه أن هناك تناقضا بين الكتائين . ثم أثار فكرة تنقية اللغة ، وكيف أن بعض الهيئات يتصك بالفصحى ، ورفض أى إنتاج غير فصيح . ورد عليه الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله رئيس تحرير مجمع اللغة في هذه النقطة بقوله : أن الهيئات التي ترفض نفسها حراسة على اللغة لا تصد تجسيد اللغة ، ولكنها تشجع الأسلوب الأدبي الرقيق . واللغة الجديدة التطورة تأخذها من طريق الكتاب والفنانين لا من الهيئات العلمية ، وعاب على كتابنا أنهم يبحثون عن الفاظ حصرية جديدة في معاجم وضعت في القرن السادس الهجرى .

ثم تحدث الدكتور محمد مندور ، فقال : على الرغم من أني لست من أنصار العامة ولكني لأحب أن تناقش المسائل في مقر المتقنين على أساس غير علمي ، هناك وهم أن العامية مرض أصاب الفصحى ، والذي حدث هو في الحقيقة تطور للفصحى ، حدث وفقا لقوانين مضمونة وتاريخية وحضارية ثابتة . ولقد اعترفت الثورة بأدبنا الشعبي منذ أول مدهدا فانشأت مركزا للفنون الشعبية ، لأنهم عرفوا أنه في الوقت الذي كان شعراء الفصحى يستجدون بالشعر ، كان الشعب يكتب ملاحمه ، ويخلط منثرة وأبا زيد الهلالي وأدهم والشرقاوى . وأنا أرى أن الالتقاء بين العامة والفصحى يمكن أن يتم في الأدب بلا أدنى تعارض في الحوار يستحسن أن يكون بالعامة ، والوصف يليق له التعبير الفصحى ، وبخاصة أن اللغة العامة أصبحت لها قواميس ، وكتب لنحوها وصرها .



خمسة سنوات في المسرح

أحمد حمروش

ونادى الخريجين من النوادي الثقافية التي تنابع النشاط الأدبي والفني ، وتمتد نفوذا للمنأشة كل أسبوع . وقيد انطلقنا من ندواته هذا الشهر ندواتي الأولى وكانت يوم الاثنين الموافق ١٢ ديسمبر ، وكان موضوعها عن المسرح في خمس سنوات وقد ألقى هذه المحاضرة الأستاذ أحمد حمروش مدير المسرح القومي السابق .

وقد تصادف أن حدث العدوان الثلاثي على مصر بعد توليته إدارة المسرح بإيام ، فقرر أن يعمل على أن يقوم المسرح بدوره في المعركة ، ففتح أبوابه مجانا للجمهور ، التي احتشدت في حفلات كانت تقام من الثانية إلى الخامسة مساء كل يوم .

ولم تكن لدى المسرح القومي في هذه الفترة مسرحيات وطنية ، الأمر الذي أدى به إلى تقديم مسرحيات تاريخية ، لم تنبع الهباب أمام نعمان عاشور والفريد مرج ومحمد عبد الرحمن خليل تقدموا مسرحيات عن معركة بورسعيد ، وبعد ذلك بدأ التخطيط العلمي لسياسة المسرح القومي في خلال هذه



العامة والفصحى

رشدي صالح

إقام نادى القصة ندوة حول موضوع العامة والفصحى كدائنين للتعبير الفني ، واشترك فيها الأستاذ رشدي صالح والدكتور محمد مندور ، وعباس خضر ، ومرسى سعد الدين .

بدأ رشدي صالح المناقشة قسم الأدب إلى قسمين : الدارج والمتك ، فالأدب المثقف هو الذي كتبه أناس يحلون ذهنية متفكدة ، ولهذا استبعدت أرجال يرم التونسي ، وصالح جاهين من الأدب الدارج الذي يخرج دون تدريب على سلوك جمالي متمم .

السنوات ، هذه اللحظة التي أدت إلى زيادة عدد الرواد من ١١٠٠٠ إلى ١١٣٠٠٠ ، وتلخص فيما يلي :

أولا - تقديم مسرحيات مترجمة من الفكر المعاصر بعد أن لعبت أن الفرقة القومية في نابيها الطويل كانت تهمل إنتاج المعاصرين من الكتاب ، قدمت الفرقة مسرحيات لشارلي وشو ، ومن بين وغيرهم من الكتاب المعاصرين .

ثانيا - فتح الباب أمام الجيل الجديد من الكتاب الذين يعيشون حياتنا ، ويعرفون واقعنا ، ويتعلقون بشاكلنا . فبعد توفيق الحكيم الذي ظل محتفظا بحيويته الفكرية ودوره القيادي لكتاب المسرح ، دخل من هذا الباب نعمان عاشور ، ويوسف ادريس ، وقنص رشوان ، والفريد فرج ولطفي الخولي ، وسعد الدين وهيب ، وكون هذا الجيل الجديد من الكتاب أساسا صالحا لبناء نهضة مسرحية .

ثالثا - تقديم مسرحية واحدة مدة في كل موسم لفضيلة النقص في التأليف المسرحي ، والتعرف على الأفكار الجديدة لكتاب اللامعين ، فظهرت على خشبة المسرح مؤلفات نجيب محفوظ وأحسان عبد القدوس ، كما حدثت عملية إحياء لبعض التيارات المسرحية العربية والترجم ، مما حول المسرحيات من دورسيات جامدة في الارشيف إلى أعمال نابضة بالحياة على خشبة المسرح ، مثل « مجنون ليلى » لأحمد شوقي ، « وقص وليلي » لعزير ايالة ، و « تلميذ الشيطان » لبرنارد شو ، « الموت يأخذ أجاة » لابريلا دي كاسيلا .

وهكذا احتضن المسرح القومي الأداء ورفع أجورهم من ١٢٠ جنيه إلى ١٠٠ جنيه .

واستطاع في هذه السنوات الخمس أن يرفع مرتبات الممثلين ثلاث مرات ، كما ساهم في دمج العلاقات الثقافية بين الدول العربية من طريق رحلات الفرقة إلى سوريا ولبنان والكويت لأول مرة في تاريخها واشراكها في أول مهرجان مسرحي عالمي بالقرب عام ١٩٦١ .



## الثقافة والمجتمع الاشتراكي

عبد التهم الصاوي

أما المحاضرة الثانية فكانت يوم الأربعاء ٢٠ ديسمبر ، وقد ألقاها الأستاذ عبد التهم الصاوي وكيل وزارة الثقافة والإرشاد القومي وتحدث فيها عن « دور الثقافة في تعميق المجتمع الاشتراكي » .

وكان حديثه عن الثقافة حديث الباحث المنقذ ، وحاول أن يتحرر فيه من صيفته الرسمية كوكيل لوزارة الثقافة والإرشاد خاصة في الجزء الأول الذي حاول فيه تحديد مفهوم للثقافة ، وتطورها الفكري في أنوار الحكم المختلفة . ذلك المفهوم الذي أمزال حتى اليوم موضع خلاف في الدول ، فهو عند بعضها يطلق على المعارف العامة على اختلافها ، وعند البعض الآخر ، هو هذه المعارف العامة مضانها إليها ألوان أخرى من النشاط كالرياضة البدنية والعدائات .

ويقول سيادته : أن الرئيس جمال عبد الناصر عرف الثقافة بأنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الروحي والفكري للمجتمع ،

فإذا أردنا أن نلتصق هذا التعريف الدرجات العلمية ملائمتنا أن كثيرين ممن حققوا نجاحا في التعليم لا يزالون محدودي الثقافة ، كما أن مدلول الكلمة المعنوي الذي يرى الثقافة لونا من ألوان التفوق في أي نوع من المعرفة لا يمكن أن ينطبق على متقف القرن العشرين الذي يعيش في ظل نظام اشتراكي .

وفي رأيه أن التعريف السليم للثقافة ، هو أنها عملية تطوير مستمرة لتنامي الإنسان جميعا عقله ووجدانه وأدائه ، بحيث يتكسب العقل الإنساني المعارف متطورة متجددة ، ويقع إحساسه بالجمال وتلوه ويستوعب كل جمال وفن .

ثم تحدث سيادته عن الثقافة في تطورها التاريخي بين الانطباع والتفكير الكرناسكي والاشتراكي ، على ضوء هذا التعريف الحديث ، قال : أن الثقافة في حياة الانطباع عملية تقوم على رغبة الانطباع في الترفيع من نفسه ، أو التنازع على غيره أو لتفسير بعض الكتاب للتفاني بقضائه .

وفي ظل المجتمع الرأسمالي وهو أقل توفيقا في الفردية من المجتمع الانطباعي ، نجد رأس المال يساهم أن يصعب الثقافة بصيغة خاصة يريد بها هو ، وفيه تصبح الثقافة نوعا من الصدقة يتغسل بها صاحب رأس المال ، ولذا فهي محدودة في الدائرة المكان مرتبطة بأقل عدد من الناس ، ليستطيع الرأسمالي أن يكون في المقدمة .

أما في المجتمع الاشتراكي فالمفهوم يختلف ، وتختلف طبيعته العمل في حقل الثقافة . فالثقافة ليست صدقة من أحد ، ولكنها حق للناس وواجب على الدولة أن تعطي لكل على أساس ألا يحصل أحد حقه ، ولا تهمل الحكومة في أداء واجبيها . وفي حدود هذا التهم تصبح الثقافة خدمة عامة لا ترتبط بالمدينة دون القرية ، بل يتسع الانحياز الثقافي ويوزع بشكل عادل على كل الطبقات بشر ما يستطيع الدولة أن توفره . فالمجتمع الاشتراكي يعظم الحكمة على أنها تعبير عن إرادة الشعب .

وبعد أن أنهى الأستاذ عبد التهم الصاوي إلى تحديد مفهوم كلمة الثقافة ، تحدث عن الدور الذي قامت به حكومتنا في خدمة الثقافة بعد أن أبدت نية إحياءها اشتراكيا واضحا في نشر الثقافة ، وتحدث بصفته وكيل لوزارة الثقافة عما أمده الوزارة من مشروعات للسنوات الخمس القادمة ، فقال :

إن في وزارة الثقافة اليوم ستة عشر مشروعا يلزم استحقاقها سبعة ملايين من الجنيهات قابلة للزيادة .

من بينها مشروعات أمانة متحف مصري للألوان وتكثف وحده مليونين من الجنيهات ، ودور للأوبرا وتكلف مليونين جنيه ، ومناحف أقليمية وتصور للثقافة ، ودور جديدة للكتب وتحتاج وحدها أيضا إلى مليون جنيه ، وسرك ، ومطبعة ،

وواضح من كل هذه المشروعات الانحياز الجديد ، أو التهم الحديث لعنى الثقافة ، فقد أصبحت شاملة لكل ألوان النشاط الفكري والإنساني .

ثم تحدث سيادته عن كيفية تنفيذ هذه المشروعات والفائدة التي ستعود على البلاد من وراء كل مشروع ، حتى المشروعات التي قد تبدو في ظاهرها لونا من ألوان الترفيع ، كدور الأوبرا ، والسرك ، والمناحف .

يقول سيادته : أن إسرائيل بدأت تنشئ الفرقة السمفونية الثانية ، بعد أن قامت فرقته الأولى بدعاية مذهلة لإسرائيل حتى أن سفارتنا أرسلت تقارير تستحثنا ، على ألا نطيق في سبيل تدعيم الفرق الموسيقية والفنية لتكون دعامة حقيقية للتطور الذي حققناه ، ونحن لسنا لدينا حتى الآن سوى فرقة سمفونية واحدة ، وكان أغلب عازقيها من الأجانب ، فاستطعن الآن تعصير أغلب أعضائها .

## الاتحاد العلمي المصري

وخلال هذا الشهر مقد الاتحاد العلمي المصري توريته العلمية الخاصة من ٩ إلى ٢١ ديسمبر ، وقد اشتملت الفعوية على ست محاضرات في شتى الفروع العلمية من على التوالي ، « الرأزي الطبيب » للدكتور محمد كامل حسين ، و « نظريات الطب عند قدماء المصريين » ، للدكتور بول غليوتشي ، و « صناعة الدواء في مصر » للدكتور نضحي السعيد ، و « جورج كوفييه » للدكتور أحمد حماد الحسيني ، و « مراد البناء » للدكتور جمال جاد ، وأخيرا « الصناعات البترولية وتطورها واتجاهاتها » للمهندس أحمد كامل النيدري .

## جورج كوفييه

ألقاه الدكتور أحمد حماد الحسيني استاذ علم التشريح القرون بجامعة عين شمس يوم الثلاثاء ١٢ ديسمبر ، في جورج كوفييه مؤسس علم التشريح المقارن ، وهو أحد العلماء الفرنسيين الذين حققوا شهرة واسعة في ميدان علم الحيوان ، كما أنه مؤسس علم الحفريات ، وقد ولد كوفييه قبل الثورة الفرنسية بعشرين عاما ، تلك الثورة التي قلبت كل المعايير وأسا على عقب ، وما من شك في أن الأفكار جميعا ، قد انطلقت من مقالها وتعرضت لهزة شديدة لم تؤد إلى إلغاء امتيازات الأشراف وحسب ، بل أدت كذلك إلى إلغاء امتيازات رجال الدين ، وما من شك في أن بعض هؤلاء كان لهم مواقف رجعية تجاه العقيدة العلمية المنحرفة ، فما أن جردوا من امتيازاتهم حتى انطلقت قلوب المفكرين بكافة طبقاتهم ولز جميع الاتجاهات .

يقول الدكتور حماد الحسيني أن عائلة «كوفييه» عانت هي أيضا من الاستطهاد الديني ، فقد كانت بروتستانتية ، واضطرت إلى الاستقرار في «بازل» حتى إذا ما دخلت هذه المدينة وأصبحت مغتصبا عاما بالإضافة إلى عمله كأستاذ للتشريح القارن بجامعة ، وتوالت عليه الرتب من نابليون الأول ، أصبح وزيرا للثقافة الدينية للطائفة البروتستانتية ، ويبدو اتجاهه الديني واضحاً في نظريته من «التماذج الأساسية للجماعات الأربع» ونظريته عن «الكوارث» .

هذا إلى أن من طبيعة كوفييه أيمانه بالعلم المجرد ، وبالنساز والحسب والتخمين أكثر من أيمانه بالحدس والحدس والحدس حتى نظريته عن التكرار ، وأن هذا الإيمان بالعلم المجرد وحده ، يحبس صاحبه ويجعله محدود الأفق . وتعرض المحاضر بشرح والتطبيق لنظريات كوفييه ومؤلفاته ، التي أضاف بها إلى تراثنا العلمي إضافات خالدة رغم امكانيات عصره المحدودة .



## الاسلوب في الفن التشكيلي

صلاح طاهر

وفي مركز الثقافة بقرية الفيدي تحدث الأستاذ صلاح طاهر مدير عام إدارة الفنون الجميلة يوم الخميس ٢١ ديسمبر عن الاسلوب في الفن التشكيلي .

فبدأ بالحديث عن الاسلوب في الفن بصفة عامة لأن الاسلوب - على حد تعبيره - مطلب يلقبه متذوق الفن ، وهو أشبه بالعلوم التي تتطلبها أدواتنا ، وجميع المستغلين بالفن في جميع الصور البتراء وجردهم عن طريق الاسلوب الخاص بهم . ومع هذا فمن المصير تحديد معنى للأسلوب على وجه الدقة .

وحين يصبح الاسلوب لا علم له عند المتذوق ، فمعنى هذا أن مكانته لم تنضج ، ولم تتكامل ثقافته ، أما حين يرتقي ذوقه فإنه يرفض التكرار الآلية في كل مواقف الحياة ، لأن الركود اهانة لطبيعة الحياة .

ثم قسم المحاضر الاسلوب إلى ألوان حسب البيئة والمكان والزمان وحسب شخصية الفنان نفسه .

فمثلا هناك اسلوب عام شامل للفن الفرعوني ، ويسكن اعتبار هذا الفن فنا جماعيا ، وكذلك الفن الفارسي والبيزنطي ، وهذا النوع من الاسلوب يكون خائفا عادة للاعتبارات السياسية والاجتماعية والجغرافية ، ومن المصير قياس مثل هذه الاساليب الجماعية بأبواب في القرن العشرين الذي اكتسبت فيه شخصية الفرد ، وتميز فيه الفن بالخصوصية ، وتعددت مذاهبه واساليب وتغيرت لدرجة بظنها الحصر .

وعلى الرغم من أن المصدر السابقة كانت تعطي طابعا جماعيا في كل الفنون إلا أننا وداعل هذا التناقض نجد شخصيات مبررة لها لونها المستقل ، ولكننا حين ننتقل إلى القرن العشرين نجد المسألة اتسمت لجاة بدوية مخيلة . ويرجع ذلك إلى أسباب كثيرة منها تطور الآلة ، وانتشار العلم ، وكثرة التعداد ، فبدأ الفرد يفتيق في هذا الحضم ، ويحاول مع ذلك المحافظة على كيانه عن طريق اتخاذ اسلوب يميزه عن غيره .

ثم ألقى المحاضر في عرض سمود بالفانوس السحري لعدد من لوحات والتماثيل تصور تطور الاساليب عبر العصور المختلفة من رسومات الكهوف حتى بيكاسو وغيره من فناني القرن العشرين .



## أغاني انسان

مصطفى عبد اللطيف السحرني

وناقت رابطة الادب الحديث خلال هذا الشهر ذواتين من الشعر . الأول للشاعر الشاب سعد تقييبي ومثناه : « أغاني انسان » وهو ديوانه الأول وقد نالته صياة الثلاثة ١٩ ديسمبر التاقد المعروف الأستاذ «مصطفى عبد اللطيف السحرني» والأستاذ عبد الصبور مرزوق وتحدث عن الإنسانية في «أغاني انسان» فالشاعر إنساني في أمانيه البسيطة ، ومثله ، وسماحته ، وفهمه ، ويرى الأستاذ عبد الصبور أن إنسانية الشاعر سلبية ، فهو لا يشر ولا يعصف ولا يتحد حتى على البيئة الذين اعتدوا على أهله ووطنه . وكل ما يستطعمه هو أن يهرب من الحياة حين لا تعجبه الحياة ، ويغر من واقع الناس إذا أحس بعجزه من مجاراته والانسجام معه .



الاستاذ محمد مصطفى الماحي تحدثت عن اثر البيئة والطبيعة في نفسية الشاعر وطبائه ، فهو من اعالي دميال ذات الطبيعة الساحرة التي يلتقي فيها النيل في مدوله بالبحر الجيـاش ورغم ما مر به من تجارب قاسية الا ان فلسفته واقتاره تبعدها لا تزال متأثرة ببيئة السحرة ، وطبيعة بلده التي علاه ترفنا ونضحية .

ويرى الاستاذ الماحي ان الجديد في ديوان « صدى ونور » ودعوى « هو ان الشاعر ، بدأ ينتهجا لجذارة الناس والامتزاج بهم مع احتفائه بسماته الصلبة ، ولعل أبرز مثل للغة غزله في ديوانه الاول فقد كان اقرب الى الصولية ، فلم يكن يتشدق في المرأة الا من نواصيه وتسليه ويغفل دموعه ، ولكنه في ديوانه الجديد يتناولها من نواحي جديدة كما يرى من فصائله في وصفه سابقين ، والوجهة الرافضة ، واسراء ، وغيرها ، كما دخل في شعره عنصر الدعاية كما يتضح في قصيدته « لابة الورق » .

اما الاستاذ وديع فلسطين فقد تحدثت عن الصيرفي كتل متكامل . فهو شاعر فعل بين الشعراء ، مجدد في طليقة المجددين ، مغرب في آماس الغرب ، ميك في اوقات البكاء بليل في كل آن .

وكان النقاد الشباب الوحيد في هذه الندوة هو الشاعر الدكتور علي محمود . . وقد اثار سيادته مشكلة فنية هامة جديدة عليته والفرس فقد قال اننا اذا اعتبرنا ان النظام المتبع في ديوانه قد تم وفقهنا للترتيب التاريخي كما قال هو نفسه ، فيمكن القول بان الصيرفي في الجزء الاول منه وهو « صدى » بلغ قمة التجديد في الازمان والصور الشعرية ، وفي « نور » بدأ يقلل هذا التجديد ، لم عاد الصيرفي في الجزء الاخير من الديوان وهو « دعوى » شاعرا قديما يعتمد الكتابة بالبحر الطويلة ، ويفرغ في استخدام الغالطة وتوافيه .

ولم نر عليه الشاعر بقوله ان هذا راجع الى ان الجزء الاخير كتاب في « الرأيا » ، ومن الرأيا طبعة يحسن فيه استخدام البحر الطويلة غير المشطورة . وقد شرح الاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرى هذه النقطة شرحا وافيا . . ثم تحدثت عن المراحل التي مر بها الشاعر وتطوره في سني حياته منذ اكر الحرب هو واولاده شعراء ابولو من واقع حياتهم الاجتماعية المحافظ ، والسياسي المستبد الى دنيا الاحلام والوهم ، والتهويم فيما وراء الطبيعة ، فيضمهم عرب الى دنيا الطبيعة ، وبمضمهم حرب الى نفسه وعاشي معها ، اما الصيرفي فقد رجع الى التأمل والمطم ، والهوى ليناه فردوس وعشي .

ولم يحضر الصيرفي نفسه في هذه التبايلات والصمت الصديق ، ولكنه هذا الى من يشاكره ، ويفضي اليه حموه ، فلم يجد الا الجمال الانثوي ، ولكنه وقف في محرابه وقفة الملصق ، وقف خائضا متخفيا يتغزل في « سحر صوت » سمعه في المرأة ، او في سحر عينين ، ولكنه حين يتعرف على المرأة ، نجد انه يسري في شعره الانفعال ، وتعمق التجربة وتتجلى فيه روح تغازل جديدة ، كما في « اسراء » و « تغازل » . وفي رأى الاستاذ السحرى ان اروع شعر الصيرفي هو ما كتبه في الرأيا ، واجمل مراتبه ما تناول فيها شعراء ابولو كالمهترى وعلى محمود طه ، ونجاشي ، وآبي شادي .

وأشار السحرى الى ان الشاعر تفوق كذلك في قصائده التي تحدث فيها عن الحرية وكراهية الظلم ، وحب الوطن وكراهية الاستعمار ، بالبحر حينا والرمز أحيانا مثل « مباداة الصمت » و « موجتان » .

وتحدثت الاستاذة مبد النعم خفاجي بعد ذلك عن اوزان الديوان وبحوره ، واخيرا قام الشاعر ف شكر السادة النقاش في قصيدة تثرية ، انتهت في الساعة السادسة عشرة ، وكانت ختام اطول ندوة أدبية شهدتها رابطة الادب الحديث .

وتحدثت الشاعر عبد النعم هاد يوسف عن الشكل والمضمون في الديوان فقال : ان نأري هذا الديوان ، يخرج وهو أكثر اقتناعا بمدة حقائقي ، الاولى ان الشكل التقليدي للشعر لا يقف بين الشاعر الاصيل وبين التعبير من تجربته الفنية بشكل ناضج متكامل .

والثانية : ان الواقعية لا تعني الاسفاف والابتذال ، والمبدع من القيم الجمالية الرقيقة خشية الارتفاع عن مستوى فهم القراء ، فلا شيء يمنع الشاعر الاصيل من ان يكون واقعيًا ، ومحتفيًا في الوقت نفسه بمستواه الرفيع فكانت يؤمن بقياس الفن العالي .

والحقيقة الثالثة : هي ان الانكار الجردة والتسايلات لا تستطيع ان تنقل اليها ما يريد الشاعر ان يعده في نفوسنا من تأثير ، بل لا بد من تصوير التجربة بكل ابعادها وانطباعاتها والتعبير القصص هو اصلح ما يعين الشاعر على نقل تجربته الى القاري بشكل متكامل .

واخيرا فالحشر انكاس لشخصية الشاعر من الداخل ، وفي رأى عبد النعم هاد يوسف ان الشاعر قد وفق في تحقيق هذه القيم الاربعة الى حد بعيد ، ثم تحدث عن الهبات التي وقع فيها الشاعر واعلمها النضحية التفريرية في بعض القصائد .

وعاب النقاد الاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرى على شعراء هذا الجيل نقص الثقافة ، ولهذا لا تجد شاعرا عظيما بينهم او حتى قصيدة ممتازة في اغلب نتاج هؤلاء الشبان ، لان الجودة الفنية لا تتحقق الا بتلاوة شروط ، وهي الاتقان الفني ، المضمون العميق ، البناء القوي ، فلم يعد التدقيق يطلب في القصيدة الشعرية ان تكون هامة وحسب ، او رفيعة الالفاظ فقط ، لان هاتين الصفتين وحدهما لا يمكن ان يفتقا للممثل الفني البقاء والمخلود . ودلل على كلامه بأشلة من الديوان مثل قصيدتي « اله جديد في إفريقيا » و « قصيدة الرأيا » .



صدي ونور ودعوى

حسن كامل الصيرفي

اما الديوان الثاني الذي نوقش في رابطة الادب الحديث فهو لشاعر فعل من شعراء مدرسة ابولو وهو الاستاذ حسن كامل الصيرفي الذي انحف العربية بثلاثة دواوين من شعره هي « الانحان الضالعة » سنة ١٩٣٤ « والشرق » سنة ١٩٤٨ واخيرا « صدى ونور ودعوى » الذي نوقش في الرابطة يوم الثلاثاء ٢٦ ديسمبر .

كانت هذه الندوة اشبه بحفيل تكريم للشاعر الكبير فالشاعر كامل امين قام والتي قصيدة في تحية الصيرفي . وتحدثت الدكتورة عبد الحميد الدواخلي عن الجوانب الانسانية في شخصية الشاعر ، وصفاته الكريمة ، وصفاته نفسه ، ولاء